Mozart

Ludwig Schiedermair

Digitized by Google

W.A.MOZART.

UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

Mozart

Sein Leben und seine Werke

von

Ludwig Schiedermair

Mit Titelbild in Lichtdruck, 22 Einschalttafeln
und 70 Notenbeispielen im Text

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
München

Digitized by Google

Music-X
ML
410
M9
S33

Fünftes bis achtes Tausend

Copyright by C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
<Oscar Beck> München 1922

Digitized by Google

...n hab
Inst. Musikwiss.
1-21-47
55179
Trans. to
Mus-X
M164

Vorwort

Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirket und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.
Goethes Gespräche mit Eckermann, 11. März 1828

Wolfgang Amadeus Mozart zählt zu den großen Künstlern der Vergangenheit, deren Schöpfungen in der Gegenwart nicht nur in einer engeren Gemeinde weiterleben, sondern zu den beglückenden Geistesschätzen der Kulturwelt gehören. Für Mozarts Meisterwerke bedarf es heute wohl einer Reinigung von den Schlacken, die sich bei den Aufführungen im Laufe des 19. Jahrhunderts angesetzt haben, aber im allgemeinen nicht einer von künstlerischer und wissenschaftlicher Seite ausgehenden Werbung, wie sie neuerdings etwa für Mozarts großen Zeitgenossen Gluck zur Notwendigkeit geworden ist. Wir pflegen Mozarts Meisterwerke in Haus, Theater und Konzertsaal, vereinzelt in der Kirche, suchen aber auch ihren Geist tiefer zu erfassen und eine Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen, die in ihnen waltet.

Dieser Salzburger Musiker war auf den Plan getreten in einer Zeit bedeutungsvoller Geistesströmungen und musikalischer Stilwandlungen, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen, und steht in der Reihe jener deutschen Künstler, die, ohne die Fäden zur Vergangenheit abzureißen, die neuen Ziele durchsetzten und der neuen musikalischen Epoche das Gepräge gaben. Als Mensch hatte er nach außen nichts Blendendes an sich und konnte keine glanzvolle Stellung erlangen. Als Künstler sog er in größtem Umfang, aber nicht wahllos auf, was die deutsche, italienische und französische Musik seiner Zeit darbot, um mit Hilfe dieser Materialien in wundervoller Läuterung und eminenter Gestaltungskraft seine von ihm innerlich geschauten Meisterwerke aufzubauen.

Digitized by Google

Er adelte nicht allein in einer gewissen Ähnlichkeit mit Watteau die beschwingte aristokratische Gesellschaftskunst des ancien régime, sondern verlieh unter innerem Zwang und in oft geradezu dämonischer Leidenschaftlichkeit allem, was seine Seele an Erlebnissen durchwogte, künstlerischen Ausdruck. Dieser Mozart ist eine künstlerische Erscheinung, die sich den verschiedenen Generationen immer wieder in einem anderen Lichte zeigt, nie wird sie durch wissenschaftliche Erkenntnis auf eine endgültige Formel gebracht werden. Die Zeitgenossen verhielten sich vielfach zurückhaltend oder ablehnend, sobald der mondäne Klavierist zurücktrat und der schaffende Künstler die Grenzen verließ, die durch die Konvention gezogen waren. Nach Mozarts Tod veränderte sich jedoch das Bild. Mozarts Kunstwerke, auch die, welche sein persönlichstes und eigenwilligstes Gepräge tragen, setzten sich in Deutschland durch und drangen ins Ausland. Junge Sänger wurden nach ihren Leistungen in Mozarts Opern beurteilt. In Paris konnte bereits 1801 ein „théâtre Mozart" seine Pforten öffnen. Als die Beisetzung von Napoleons Leiche im Invalidendome stattfand, erklang Mozarts Requiem. Mit der zunehmenden Begeisterung ging Hand in Hand das Bestreben, Mozarts Kunst unter einem Blickpunkt zu sehen, der all das ausschaltete, was mit dem künstlerischen Zeitideal nicht in Einklang gebracht werden konnte. Je weiter sich diese Idealisierung verbreitete, desto mehr verblaßte, was an Mozart das Größte ist, das Individuelle. Wie der brave Musiklehrer seinen Schülern den „ewig heiteren, graziösen" Mozart mit der koketten Schleife im Kopfhaar vorführte, so bekannten sich angesehene Dirigenten und Kritiker zu der farblosen, verschwommenen Vorstellung von Mozarts Kunst. Gegen diese Wertung ist nun in unserer Zeit ein stärkerer Vorstoß unternommen worden, der hoffentlich nicht nur in die kunstwissenschaftlichen Kreise, sondern auch in die häusliche und öffentliche Mozartpflege einen frischen Luftzug tragen wird. Freilich sollte dabei die Gefahr abgewandt werden, von dem einen Extrem ins andere zu verfallen und die Mozartschen Werke, die in engsten Beziehungen zur galanten Zeitkunst des 18. Jahr-

Digitized by Google

hunderts ſtehen, mit jenen auf eine Linie zu bringen, denen der Stempel von Mozarts künſtleriſcher Perſönlichkeit unverwiſchbar aufgedrückt iſt.

Die verſchiedenartige Auffaſſung, der Mozarts Kunſt vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in unſere Zeit ausgeſetzt war, ſpiegelt ſich deutlich in der Mozartforſchung wider. Zunächſt ging man nach Mozarts Tod daran, die Materialien zu ſammeln, die Werke, die Briefe, die Reliquien, Erinnerungen und Urteile. Der Offenbacher Johann Anton André verzeichnete die muſikaliſchen Originalhandſchriften (1805—33) und erwarb ſich ein unvergängliches Verdienſt um deren Erhaltung. Friedrich von Schlichtegroll, der Gothaer Bibliothekar, und Franz Niemtſchek, der Prager Gymnaſiallehrer, ſtellten biographiſche Notizen zuſammen (1791, 1798), auf denen der Schwerpunkt ihrer Arbeiten ruht. Friedrich Rochlitz öffnete die Spalten der damals tonangebenden Leipziger muſikaliſchen Zeitung Mitteilungen über Mozart, allerdings auch den Fabeln und Kombinationen, die ihm ſeine eigene Phantaſie eingab. Unter den Schriftſtellern, die ſich ſchon bald mit Mozarts Kunſtwerk beſchäftigten, ragt Stendhal hervor (1814—23), der bereits treffende Worte über die Eigenart von Mozarts Kunſt zu ſagen wußte. Die erſte große Biographie von Nikolaus von Niſſen erſchien 1828, ihr folgte 1844 die des Ruſſen Alexander Ulibiſchew und ein Jahr ſpäter die des Engländers Edward Holmes. Der internationale Charakter des Mozartſchrifttums entſprach der damals Platz greifenden internationalen Geltung Mozartſcher Kunſt und hat ſich trotz des Weltkrieges bis in die Gegenwart erhalten. Der däniſche Staatsrat von Niſſen, der Mozarts Witwe geehelicht hatte, gab ein ungemein fleißig und ſorgſam gearbeitetes, meiſt aus erſter Hand ſchöpfendes Sammelwerk, das auch heute noch der Mozartforſchung eine unentbehrliche Quelle iſt, aber dadurch, daß es dem Einfluſſe der zur Verſchleierung der Familienverhältniſſe neigenden Gattin und der übertriebenen Ängſtlichkeit des Diplomaten gegenüber der Öffentlichkeit nicht entzogen war, eine kritiſche Benutzung verlangt. Durfte von

Niſſen billigerweiſe auch keine ſelbſtändige Stellungnahme zu Mozarts Werken erwartet werden, ſo konnte ihm ſchon durch die Art von Anlage und Aufbau ſeines Buches auch nach der biographiſchen Seite kein plaſtiſches, lebensvolleres Bild gelingen. Holmes erkannte dieſe Schwächen der biographiſchen Darſtellung und verſuchte nun mit Geſchick den reichhaltigen, durch ihn ſelbſt vermehrten Stoff zu einem Ganzen zu formen, das einen ſicheren Überblick über Mozarts Lebensgang gewährte. Ganz andere Ziele verfolgte Ulibiſchew. Ihm war es in erſter Linie weder um eine Lebensbeſchreibung noch um eine Darlegung von Mozarts künſtleriſcher Entwicklung zu tun, als vielmehr um eine äſthetiſche Kommentierung von Mozarts großen Hauptwerken. Und dieſe bot bei allen Abſonderlichkeiten und Übertreibungen eine Fülle feiner und geiſtvoller Beobachtungen und Erörterungen, die ſich von den Niederungen, in denen ſich die äſthetiſchen Auslaſſungen über Mozarts Werke damals vielfach bewegten, fern hielten. Auf eine ungeahnte Höhe gelangte dann die Mozartbiographie mit dem zur Zentenarfeier von Mozarts Geburtstag geſchriebenen, vierbändigen Mozartwerk von Otto Jahn (1856—59), das aus Vorarbeiten einer Beethovenbiographie zu einer monumentalen Würdigung des Künſtlers herauswuchs und trotz ſeines Umfangs bis in unſere Zeit immer wieder in neuen Auflagen vorgelegt werden konnte. Der Bonner Altertumsforſcher, der die philologiſch-kritiſche Methode der Muſikerbiographie zuführte und der modernen Muſikgeſchichtswiſſenſchaft im 19. Jahrhundert außerordentliche Dienſte geleiſtet hat, entwarf ein bis ins einzelne gezeichnetes Mozartbild, das in der wiſſenſchaftlichen Fundierung, Quellenbenutzung und Analyſe, den ſelbſtändigen Unterſuchungen von Mozarts Entwicklung und Mozarts Kunſtwerk die früheren Verſuche völlig in den Schatten ſtellte, jedoch, wie neuerdings Hermann Abert mit Recht hervorgehoben hat, auch die Spuren der damaligen romantiſchen Geſchichtſchreibung unverkennbar an ſich trug. Jahns Leiſtung bedeutete für die Mozartforſchung eine Tat; zahlreiche Erkenntniſſe von Mozarts

Digitized by Google

Leben und Kunst, die uns heute als selbstverständlich erscheinen, gehen auf sie zurück. Aber es darf dabei doch auch nicht übersehen werden, daß Jahn der von ihm selbst bei Ulibischew erkannten Gefahr nicht entrann, Mozarts Kunst zum imposanten, krönenden Schlußstein aller bisherigen Entwicklungen, besonders der italienischen Musik, zu erheben. Jahn gab ferner jener Auffassung die Weihe, die in Mozart den idealen Künstler des seelischen Gleichgewichts und vollendeten Ebenmaßes bewunderte und die dämonische Seite seines Wesens in den Hintergrund schob. Wie Mendelssohn als Dirigent an Beethovens neunter Symphonie zu mildern und zu glätten suchte, was ihm an ihr zu schroff erschien, so neigte auch Jahn dazu, an Mozarts Bild die Kanten abzuschleifen. Der von den eigenen Zeitgenossen als „Stürmer und Dränger" angefochtene Mozart wurde in einen Klassiker verwandelt, wie ihn die damalige Generation als höchste Verkörperung eigenen Kunststrebens ansah. Dabei hielt Jahn denen, die damals Beethoven gegen Mozart auszuspielen suchten, mit Recht den Spiegel vor, verzichtete aber bedauerlicherweise auch nicht auf tendenziöse, gegen die heraufziehende Oper Richard Wagners gerichtete Anspielungen. Ging Jahn bei der Idealisierung Mozarts mit Behutsamkeit und Besonnenheit vor, so öffneten sich alle Schleusen verschwommener Schönrednerei und gedankenloser Glorifizierung, als das Heer der Nachschreiber Jahns Arbeit in gangbare Münze umschlug.

Im Jahre 1862 veröffentlichte Ludwig von Köchel sein „chronologisch thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts" (zweite erweiterte Auflage von Graf Paul Waldersee, 1905), dessen Einreihungen undatierter Werke heute vielfach erschüttert sind, aber nicht durch neue, ebenfalls fragwürdige Chronologien ersetzt werden sollten. Köchels Bezeichnungen haben sich so weit eingebürgert, daß die Einführung einer neuen Numerierung erst dann die Möglichkeit einer völligen Verwirrung ausschließt, wenn die letzten Zweifel in den Datierungsfragen behoben sind. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien in den Jahren

Digitized by Google

1876—86 die große kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts in 24 Serien, die unter mancherlei, nach dem damaligen Stande begreiflichen Editionsmängeln leidet, aber immerhin ein monumentales Quellenwerk ersten Ranges bedeutet. An Jahns Biographie reihten sich also in der Zeit des beginnenden Aufschwungs der deutschen historischen Musikwissenschaft große, umfangreiche Publikationen, die Mozarts Lebenswerk in seiner Vollständigkeit erschlossen.

So schwierig es auch für die Mozartforschung war, von Jahn loszukommen, so gaben doch zunächst Einzeluntersuchungen den Anstoß zu neuen Feststellungen, Auffassungen und Ausblicken. Die deutschen, bayerischen und österreichischen „Denkmäler der Tonkunst" legten Bände vor, die Vorgänger und Zeitgenossen Mozarts berücksichtigten und auf diese ein neues Licht warfen. Nachdem bereits Friedrich Chrysander im Hinblick auf Mozarts Opern Einwände gegen Jahns Darstellung erhoben hatte, behandelte Hermann Kretzschmar (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1905) in kurzen Strichen auf Grund ausgedehnter Studien der italienischen Oper die Frage nach Mozarts Stellung in der Operngeschichte und seinem Verhältnis zu der zeitgenössischen, namentlich italienischen Opernproduktion und entzog dadurch Jahns Auffassungen den Boden. Die geradezu bahnbrechenden Aufsätze von Alfred Heuß über das „dämonische Element in Mozarts Opern" und „Gluck als Musikdramatiker" (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1906—14) gingen Mozarts seelischen Kräften und der Art seines Schaffensprozesses nach und erwiesen sich für die Mozartforschung der Folgezeit als überaus fruchtbar. Auch Max Friedlaender, H. de Curzon, A. Leitzmann und andere beteiligten sich an der neueren Mozartforschung, Joh. Ev. Engl steuerte als Archivar des Salzburger Mozarteums in unermüdlicher Ausdauer kleinere Bausteine bei, Ernst Lewicki erwarb sich den Ruf eines Kenners Mozartscher Kunst. Joseph Kreitmaier zeichnete (1919) nach den literarischen Quellen in bewußter Abkehr von der Idealisierung des Menschen Mozart

Digitized by Google

ein Charakterbild des Meisters. Hugo Goldschmidts „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ (1915) verschaffte neue Einsichten in die musikästhetischen Gedankengänge und Anschauungen von Mozarts Zeit, des Marburger Philosophen Hermann Cohen „Dramatische Idee in Mozarts Operntexten“ (1916) suchte namentlich für Mozarts Behandlung der Kontrastfiguren die ästhetischen Grundlagen aufzudecken. Einem vernachlässigten Spezialgebiet, der theatergeschichtlichen Darstellung und den Inszenierungsproblemen, wandte sich Ernst Lert in seinem Buche „Mozart auf dem Theater“ (1918) zu, das mit dazu berufen sein dürfte, die Aufführungen Mozartscher Opern von den ausgefahrenen Bahnen erstarrter Tradition abzulenken.

Nach Otto Jahn ging die Zielrichtung der Mozartforschung dahin, das über biographischen Einzelheiten schwebende Dunkel aufzuhellen, Mozarts musikalische Werke in ihrem vollen Umfang zugänglich zu machen und an den von Jahrzehnt zu Jahrzehnt deutlicher hervortretenden Schwächen von Jahns romantischer Geschichtschreibung mit fruchtbringender Kritik einzusetzen. Auf diesem Wege wurde ein wesentlicher Fortschritt erreicht. Noch waren weitere Quellen zu erschließen, mit Spannung sah man Versuchen einer neuen Gesamtdarstellung entgegen. Der Verfasser dieses Buches konnte 1914 die erste kritische Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie in vier Bänden und einer Ikonographie als Supplementband herausgeben und 1919 ein Tafelwerk in 88 Quartblättern „Mozarts Handschrift“ folgen lassen. Eine neue Biographie, die sich unter den Gesamtdarstellungen bis dahin am stärksten von Jahn trennte, aber bisher nur die ersten einundzwanzig Jahre von Mozarts Leben umfaßt, schrieben die beiden Franzosen T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix (2 Bände, 1912). Diese drängten die Darlegung der Lebensumstände des Meisters ganz in den Hintergrund und legten das Schwergewicht auf eine geradezu minutiöse Analyse der einzelnen Phasen von Mozarts künstlerischer Entwicklung. Das unmittelbare Reagieren des jungen Mozart auf die künstlerischen

Digitized by Google

Eindrücke trat damit in voller Deutlichkeit und einem bisher nicht geahnten Umfang zutage. Namentlich im Hinblick auf Mozarts Instrumentalmusik, weniger für die Oper und besonders die Kirchenmusik, der die beiden Verfasser wohl fern standen, ergaben sich neue Resultate. So imponierend diese Leistung war, so konnte sie doch ihre Schattenseiten nicht verbergen. Sie trieb die Untersuchungen nach den künstlerischen Einflüssen oft auf die Spitze und ließ dadurch den Eindruck aufkommen, als ob ein genialer Geist mit der Summe verschiedenster Einflüsse gleichgesetzt werden könnte. Wohl wurde eine Reihe wichtigster Mozartprobleme gelöst, aber das eine Hauptziel, das Wesen des Genies zu erfassen, mußte bei dieser Betrachtungsart im Versuch stecken bleiben. Wie in Frankreich entstand um dieselbe Zeit (1913) auch in England ein neues Mozartwerk. Edward Dent, der Kenner der italienischen Oper, beschränkte es auf Mozarts Bühnenwerke und suchte nicht nur das englische Publikum über Mozarts Bühnenwerke aufzuklären, sondern mit Erfolg auch Mozarts Opernstil und Stellung zu den Zeitgenossen schärfer herauszuarbeiten. Auch Deutschland brachte zwei neue Mozartbiographien heraus. In der einen von Arthur Schurig (2 Bände, 1913) wird Jahns Mozartideal nicht nur entschleiert, sondern maßlos ins Gegenteil gezerrt. Mit Recht sucht Schurig die Mozartlegenden zu zerstören, läßt aber an ihre Stelle meist romanhafte Phantasiebilder treten. Soweit er überhaupt auf das Musikalische zu sprechen kommt, schließt er sich fast durchweg aufs engste der neuen französischen Forschung an, als deren „Vasall" er sich selbst mit Stolz bekennt. Auf einer wissenschaftlichen Höhe steht dagegen Hermann Aberts „Mozart" (2 Bände, 1919—21), der als fünfte Ausgabe von Jahns Biographie erscheint. So ist nach dem durch die Wirkungen von Jahns Biographie verursachten allzu langen Stillstand in die Mozartforschung neuerdings frisches Leben gekommen, das nicht nur dieser, sondern auch der Musikwissenschaft überhaupt zum Nutzen gereichen wird.

Digitized by Google

Das vorliegende Buch tritt in den Kreis der modernen wissenschaftlichen Mozartbiographien. Es erstrebte stärkste Konzentration des Stoffes und knappe, übersehbare Form der Darstellung. Daß es sich hierbei von den zusammenfassenden populären Kopien des Jahnschen Werkes ebenso wesentlich unterscheidet wie von Curzons kurzer, getreuer Nachzeichnung der Untersuchungen von Wyzewa und Saint-Foix, dürften schon die langjährigen Quellen- und Spezialstudien erweisen, auf denen es aufgebaut ist, und dann die Selbständigkeit, die es auch gegenüber der französischen Forschung zu wahren sich bemüht. Von der Beengtheit der älteren Künstlergeschichte weicht es bewußt ab und sucht auf die Erfassung der Werke selbst und ihrer künstlerischen Probleme und Tendenzen Nachdruck zu legen, ohne jedoch dabei zurückzudrängen, was an feststellbaren Erlebnissen des Künstlers mit den Werken in ursächlichem Zusammenhang steht. Bilden einzelne Wesenszüge von Mozarts Werken wie zum Beispiel die Behandlung der Giocosa den Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen, so rückt das Schwergewicht von der künstlerischen Gesamterscheinung Mozarts auf künstlerische Mozartprobleme, das Lichtbündel, das die einzelnen Strahlen auffängt, erhellt nicht so sehr die künstlerische Persönlichkeit und deren Werke, sondern künstlerische Probleme, die sich aus diesen ergeben. So stellte sich das vorliegende Buch die Aufgabe, das Lebenswerk des genialen Künstlers, nach dem Stande der gegenwärtigen und eigenen Forschung, zur Darstellung zu bringen, Mozarts künstlerische Gesamterscheinung möglichst scharf herauszuarbeiten und aus dem Geiste seiner Zeit zu begreifen.

Im besonderen darf noch erwähnt werden, daß ursprünglich die Beigabe eines Notensupplementbandes in Aussicht genommen war, der größere Teil von Werken Mozarts, seiner Vorgänger und Zeitgenossen enthalten sollte. Es erübrigte sich wohl, die von der bisherigen Mozartforschung sich trennenden Auffassungen besonders herauszuheben. Die mit Mozart näher vertrauten Fachgenossen werden sie ohnehin unschwer bemerken. Auch sei

Digitized by Google

festgestellt, daß beim Erscheinen von Aberts beiden Bänden dieses Buch bereits druckfertig abgeschlossen war. Übereinstimmungen erklären sich aus der Benutzung gleicher Materialien, zahlreiche abweichende Ergebnisse aus der Verschiedenheit der Auffassungen.

Herzlich gedenke ich beim Abschluß dieses Buches der Bonner Freunde und Kollegen, die an seiner Entstehung lebhaften Anteil genommen haben. Ein Wort persönlichen Dankes gebührt meinen beiden früheren Schülern Dr. Wilhelm Kurthen in Weidesheim und Privatdozent Dr. Arnold Schmitz-Bonn, die sich die Mühen der Durchsicht und Druckkorrektur nicht verdrießen ließen, sowie dem Chef der Verlagshandlung Geheimrat D. Dr. Oscar Beck in München, der mit Großzügigkeit an die Publikation heranging und sie mit Liebe und Sorgfalt überwachte.

Bonn am Rhein, im Mai 1922

Ludwig Schiedermair

Digitized by Google

Inhalt

Erſtes Buch. Der Werdende

1. Das Elternhaus (1731–1756) 3
2. Das Wunderkind (1756–1763) 19
3. Die Weltreiſe (1763–1766) 27
4. In der Heimat (1766–1767) 45
5. Wien (1767–1769) 49
6. Die erſte italieniſche Reiſe (1769–1771) 64
7. Die zweite italieniſche Reiſe (1771) 85
8. Die dritte italieniſche Reiſe (1772–1773) 92
9. Salzburger Lehrjahre (1773–1777) 100
   I. Der Empfindſame (1773–1774) 100
   II. Der Galante (1774–1777) 112
10. Die Wanderjahre – München und Augsburg (Herbſt 1777) 136
11. Mannheim (Oktober 1777 – März 1778) 143
12. Paris (März 1778 – September 1778) 161
13. Heimfahrt und Heimkehr (September 1778 – Januar 1779) . . . 183
14. Entſcheidungen – Die zwei letzten Salzburger Jahre (Januar 1779 – November 1780) 189
15. Idomeneo (November 1780 – Januar 1781) 200
16. Zerſchlagen der Feſſeln – Der Bruch mit dem Salzburger Erzbiſchof (Januar – Juni 1781) 217

Zweites Buch. Der Meiſter

17. Die neue Heimat Wien – Werbung und Heirat (1781–1782) . . . 225
18. Die Entführung aus dem Serail (Juli 1781 – Juli 1782) 245
19. Die junge Ehe (Mitte 1782–1786) 261
20. Bach, Händel, Haydn (Mitte 1782–1786) 271
21. Der Virtuoſe (Ende 1782–1786) 282
22. Le nozze di Figaro [Figaros Hochzeit] (1786) 299
23. Don Giovanni [Don Juan] (1787) 324
24. Die großen Inſtrumentalwerke der Jahre 1786–1789 363
25. Kunſtreiſen – Not und Elend – Così fan tutte (1789–1790) 376
26. Das letzte Jahr (1791) – Die Zauberflöte 394
27. Titus und Requiem – Das Ende 424
28. Ausklang 440

Anhang: A. Anmerkungen, Quellennachweiſe, Zuſätze. Seite 444 – B. Chronologiſches Verzeichnis der Werke Mozarts. Seite 470 – C. Syſtematiſches Verzeichnis der Werke Mozarts. Seite 478 – D. Alphabetiſches Namenregiſter. Seite 488

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen

Wolfgang Amadeus Mozart. Originalgipsbüste im Besitz von Frau Ignaz Brüll in Wien . . . . . Titelbild

Nach Mitteilung von der Besitzerin nahestehender Seite stammt die unbezeichnete Büste aus einer französischen Emigrantenfamilie und soll während des zweiten Aufenthalts Mozarts in Paris im J. 1778 entstanden sein. Der Vergleich mit andern Bildnissen Mozarts sowohl aus der früheren als auch aus der Nachpariser Zeit dürfte jedoch eine erheblich spätere Entstehung des unter den Porträtdarstellungen Mozarts einen hervorragenden Rang einnehmenden Werkes als wahrscheinlich erweisen.

Leopold Mozart (Wolfgangs Vater). Ölbild etwa aus dem Jahr 1760. Mozartmuseum in Salzburg 26

Vater Mozart stützt die Hand auf seine Violinschule, die 1756 zum erstenmal gedruckt wurde. Jedenfalls also entstammt das Bild der Zeit nach diesem Jahr. Der Maler dieses wie der drei nachfolgenden Bilder ist unbekannt.

Die elfjährige Nannerl Mozart im Staatskleid der Erzherzogin (Maria Antoinette?). Ölbild aus der Zeit des Wiener Aufenthalts im Jahre 1762. Mozartmuseum 26/7

Der sechsjährige Wolfgang Mozart im lilafarbenen Staatskleid des Erzherzogs Maximilian mit dem Degen an der Seite und dem Klapphut im Arme. Ölbild aus der Zeit des Wiener Aufenthalts im Jahre 1762. Mozartmuseum 26/7

Kaiserin Maria Theresia hatte den Mozartschen Kindern diese Staatskleider bei ihrem Wiener Besuch im J. 1762 zum Geschenk gemacht.

Maria Anna Mozart geb. Pertl (Wolfgangs Mutter). Ölbild (um 1770). Mozartmuseum 27

Konzert der Familie Mozart in Paris. Stich (gemäß Signierung von Delafosse) nach dem 1763 in Paris entstandenen Aquarell von L. C. de Carmontelle. Musée de Chantilly (Paris) 44

Nach einem Brief Vater Leopolds hätte Christian von Mechel, der damals in Paris war, den Stich ausgeführt (vielleicht nach einer Zeichnung von Delafosse). Die Unterschrift des Stiches lautet: „Leopold Mozart, Père de Marianne Mozart, Virtuose agele de onze ans, et de J. G. Wolfgang Mozart, Compositeur et Maître de Musique âgée de sept ans."

Musikalischer Tee beim Prinzen Louis François de Conti im Saal der vier Spiegel des Temple zu Paris. Gemalt 1766 von Barthélemy Ollivier. Louvre, Paris 44/5

Wolfgang, im lichtgrünen Galaanzug, hat bereits seinen Platz am Flügel eingenommen, während Damen der Gesellschaft noch Tee, Wein und Kuchen anbieten. Zur äußersten Linken sitzt, in das Studium seiner Noten vertieft, die Viola da Gamba an den Stuhl gelehnt, der Fürst von Beauvau; offenbar wird er an dem demnächst beginnendem Konzerte mitwirken. Hinter Wolfgangs Stuhl steht, die Hand auf die Lehne gestützt, der Chevalier La Laurency. Rechts von ihm stimmt der gefeierte Opernsänger Jélyotte die Guitarre. Die Figur mit der herabwallenden Perücke, die dem Beschauer den Rücken zuwendet, ist der Herr des Hauses, Prinz Louis François de Conti; der, mit dem er spricht, Herr von Trudaine, Schloßherr von Montigny (bei Fontainebleau). Am Tischchen zur Rechten der beiden sitzt das Fräulein von Bagarotti zunächst noch ganz allein. Von den drei Damen an dem daneben befindlichen Tische ist die eine im schwarzen Kleid mit dem Spitzentuch um das Kinn die Marschallin von Mirepoix, die ihrer Nachbarin, Frau von Dierville, den Tee kredenzt. Die stattliche Dame im Vordergrund, die das Antlitz nach außen

Digitized by Google

wendet, ist die Marschallin von Luxenbourg; sie trägt ein weißes, mit Pelz verbrämtes Atlaskleid. Hinter ihr die jugendliche Gräfin Amalie Boufflers (spätere Herzogin von Lauzun) scheint eben im Begriff, das Wort an sie zu richten. Die männliche Gestalt rechts von ihr, mit dem Hut im Arm, ist der Herr Pont de Veyle. Die ältere stattliche Dame, die ihm den Rücken zukehrt und den Blick dem Flügel zuwendet, ist die Gräfin Egmont; die junge Dame im Vordergrund mit dem Strohhut auf dem Kopf, in der Linken die Serviette und in der Rechten die Servierplatte, ist ihre Schwiegertochter Gräfin Egmont, geb. Richelieu. Im Hintergrund sitzt am Tisch der Prinz von Chénin, ihm gegenüber der Präsident von Hénault. Die einfach gekleidete Dame mit der Schürze, die rechts davon den Tee bereitet und am Kohlenbecken hantiert, ist eine Hauptperson des Hauses Conti, die Gräfin von Boufflers, Ehrendame der Prinzessin Conti, und wie die Fama sagt, die Geliebte des Hausherrn. Sie ist die Schwiegermutter der schon genannten Gräfin Amalie von Boufflers. Die beiden elegant gekleideten Herren, die rechts von ihr im Vordergrund sich miteinander unterhalten, sind der Graf Chabot (späterer Herzog von Rohan) und der Graf Jarnac. Rechts von ihnen am Tisch sitzt der Mathematiker d'Ortou de Mairand. Weiter zurück füllt eine ältere Dame, die Fürstin Beauvau, deren Gemahl wir schon als Mitspielenden kennengelernt haben, dem Amtmann Chabrillant das hingereichte Champagnerglas. (Die Bestimmung der einzelnen Personen des figurenreichen kleinen Bildes — es ist nur 53×68 cm groß — geht auf die Brüder Edmond und Jules de Goncourt zurück.)

Der achtjährige Mozart mit dem Nachtigallennest. Ölbild, wahrscheinlich von Johann Zaufelly, genannt Zoffany (geb. 1733 zu Regensburg, gest. 1810 in London). Besitzer: Mr. Percy Moore Turner, London 45

Das hübsche Bild, das auf der aufgeschlagenen Buchseite die Jahreszahl 1764 trägt, ist während des Londoner Aufenthalts entstanden; leider ist es stark nachgedunkelt, so daß das Vogelnest, das Wolfgang in den Händen hält, kaum mehr zu erkennen ist.

Der elfjährige Wolfgang Mozart am Klavier, 1766–1767 gemalt von Thaddäus Hebling in Salzburg. Mozartmuseum 63

Das Bild stammt aus dem Besitz der Hagenauerschen Familie und fällt dadurch auf, daß Wolfgang hier braune Augen hat. Die Echtheit des Gemäldes ist deshalb angefochten worden. Der Name des sonst unbekannten Malers befindet sich am unteren Ende des Notenblattes.

Der vierzehnjährige Wolfgang Mozart. Ölbild, im Auftrag von Pietro Lugiati in Verona am 6./7. Januar 1770 daselbst gemalt von Cignaroli. Früher im Besitz von Frau Therese Kammerlacher, geb. von Sonnleithner, in Wien, jetzt Eigentum von Dr. Carl Kupelwieser in Linz a. See (Niederösterreich). 64

Mozart in Paris. Getönte Kreidezeichnung von Augustin de Saint Aubin, während des Pariser Aufenthalts 1778 entstanden. Im Besitz von R. P. Goldschmidt in Berlin. 188

Augustin de Saint Aubin, der einer bekannten Pariser Künstlerfamilie angehörte, lebte von 1736—1807 und war insbesondere als Porträtmaler geschätzt. Das Bild trägt auf der Rückseite die Jahreszahl 1778 und den handschriftlichen Vermerk der Urheberschaft Augustin de Saint Aubins, die gleichwohl nicht unbestritten geblieben ist.

Der 24jährige Mozart. Ausschnitt aus dem 1780 entstandenen, ziemlich mittelmäßigen Ölgemälde von Nepomuk de la Croce (geb. 1736 in Pressano, gest. 1819 in Linz), das die Familie Mozart, den Vater, Nannerl und Wolfgang musizierend darstellt (das Bildnis der verstorbenen Mutter ist an der Wand sichtbar). Mozartmuseum . . 189

Digitized by Google

Konstanze Mozart, geb. Weber. Lithographie nach einer Zeichnung von Josef Lange (Mozarts Schwager) aus dem Jahre 1783 270

Marianne Freifrau zu Sonnenburg, geb. Mozart (Wolfgangs Schwester). Ölbild von unbekanntem Maler. Mozartmuseum . . . 271

Mozart im Jahr 1788. Wachsrelief von Leonhard Posch (1750 bis 1831). Mozartmuseum 376

Der von 1774—1793 in Wien lebende Bildhauer Leonhard Posch, der in den Jahren 1766—1774 in Salzburg Schüler Hagenauers und mit Mozart befreundet war, fertigte (gemäß Signierung) 1788 das in unserer Abbildung wiedergegebene Wachsrelief und wiederholte es bald darauf, etwas verändert, in Bronze. Auch das heute im Mozartmuseum in Salzburg befindliche Relief in Buchsbaumholz geht hierauf zurück. Das Gipsrelief im Besitz der Bildhauerin Hildegart Lehnert in Berlin dürfte als eine Kopie des Wachsreliefs anzusprechen sein. (Vgl. Rudolf Lewickis Untersuchungen in der Ztschr. für Musikwissenschaft II, 1919.) Die Posch'sche Auffassung und Wiedergabe Mozarts fand viel Beifall und beeinflußte zahlreiche Kupferstiche, so den von J. G. Mansfeld dem Jüngeren.

Mozart im Jahr 1789. Silberstiftzeichnung von Doris Stock (bei Mozarts Dresdner Aufenthalt im Jahre 1789 nach dem Leben aufgenommen). Musikbibliothek C. F. Peters, Leipzig 377

Mozart am Klavier. Stich von G. A. Sasso, nach einer Zeichnung von J. Bosio (geb. 1764 in Monaco, gest. 1827 in Paris). 442

Mozart mit der Notenrolle. Stich von E. Thelott in Augsburg (1760–1839). Staatsbibliothek in Berlin 442

Die letzteren zwei Stiche, die heute sehr selten geworden sind, dürften (im Unterschied von der Mehrzahl der vorher wiedergegebenen Mozartbildnisse) schwerlich nach Vorlagen gemacht sein, die unmittelbar vom Leben abgenommen wurden. Die in ihnen vertretene Auffassung von Mozarts Äußerem ist aber noch lange geltend geblieben und kehrt in vielen späteren Porträtdarstellungen Mozarts wieder. Die Entstehung der beiden Stiche fällt keinesfalls vor das Jahr 1787, denn sowohl auf dem Notenbande, der in dem einen auf dem Klavier aufliegt, als auf der Notenrolle, die Mozart auf dem anderen in die Hand gegeben ist, ist das Wort „Figaro" zu lesen.

Konstanze von Nissen, geb. Weber, verwitwete Mozart. Ölbild aus dem Jahre 1802 von Hans Hansen (geb. 1769 zu Skielby, gest. 1828 in Kopenhagen). Mozartmuseum 442

Die Söhne Mozarts, Wolfgang und Karl. Mozartmuseum . 442

Zu den beiden letzten Bildern vgl. Anhang A S. 460 Anmerkung zu S. 261 u. S. 264.

Handschrift eines Briefes Wolfgang Mozarts an seinen Vater vom 12. Januar 1782 (auf $^2/_3$ verkleinert). Mozartmuseum . 442

Notenschrift Mozarts: Fuge für zwei Klaviere. Entstehungsvermerk: Wien 29. Dezember 1783 (auf $^2/_3$ verkleinert). Im Besitze von Ed. Speyer, Ridgehurst 442/3

Theaterzettel der ersten Aufführung von Mozarts Zauberflöte (30. September 1791) (stark verkleinert). Mozartmuseum 443

Digitized by Google

Erſtes Buch

Der Werdende

Digitized by Google

1. Das Elternhaus (1731 – 1756)

Dunkle Wolken zogen herauf über das Land der erzbischöflichen Reichsfürsten an der Salzach. Leopold Anton von Firmian unterzeichnete am letzten Oktober 1731 das weittragende Edikt zur Vertreibung der Protestanten und verhalf dadurch der jesuitischen Propaganda in seinem Lande zum Siege. In einzelnen Haufen wurden die von Haus und Hof Vertriebenen rücksichtslos über die Grenzen gejagt. Die Soldateska zwingt die Emigranten zum eiligen Marsch. Die Schreckensszenen voll Not und Drangsal rufen Aufruhr hervor. Das Mitleid drückt zurückbleibenden Gesinnungsgenossen die Steine in die Hände gegen die Häscher des erzbischöflichen Herrn. Aber es gibt keine Rettung. Die Unglücklichen, die unentwegt an ihrer Überzeugung festgehalten hatten, müssen wandern hinaus in die Fremde, von der sie nicht wissen, ob sie ihnen eine neue Heimat bietet. Ihr Bundeslied klingt zum Abschied von der verlorenen Scholle durch die Gaue:

Ich bin ein armer Exulant,
A so thu i mi schreiba,
Ma thut mi aus dem Vatterland
Um Gottes Wort vertreiba.

In der Residenz des Fürsten, der diesen kirchenpolitischen Machterfolg durchgesetzt hatte, mehrten sich die Sorgen. Die glückliche Lodronsche Zeit des Aufblühens und Erstarkens war vorüber. Die finanzielle Mißlage, die Streitigkeiten der Stände, später die Unruhen des österreichischen Erbfolgekrieges, deren Wellen auch in das Erzstift schlugen, machten sich drückend bemerkbar. Gerüchte von dem Verluste der Selbständigkeit drangen immer wieder durch und wollten nicht verstummen. Es bedurfte der Einsicht und Energie späterer Fürsten, um die Lage des Erzstifts allmählich günstiger zu gestalten und Reformen im Sinne der Aufklärung in die Wege zu leiten.

In diesen traurigen Zeiten des Firmianschen Regiments siedelte Leopold Mozart von Augsburg nach Salzburg über. Schon seit nachweisbar über 100 Jahren saßen die Mozarts als einfache, der Musik fernstehende Handwerksleute in der freien Reichsstadt. Auch Leopold Mozart — er war geboren am 14. November 1719 — wäre wohl dem Vater im Buchbindergeschäfte der Heimat gefolgt, hätte nicht der Pate, der Kanonikus Grabherr, die Begabung des Jungen erkannt und ihn für einen andern Beruf ausersehen. So war Leopold als Chorknabe in die Klöster vom Heiligen Kreuz und von St. Ulrich eingezogen und hatte hier die damals an solchen Stätten übliche Erziehung erhalten. Mit den Schulstudien verband sich eine musikalische Ausbildung, die im besonderen auf die Praxis der katholischen Kirchenmusik hinarbeitete, die Chorknaben aber auch nicht von weltlicher Musikübung ausschloß.

Das Mißbehagen mit dem „Abderiten"-Milieu am Lech und das kühle Verhältnis zu den Geschwistern, die den väterlichen Beruf aufnahmen, dürften ebenso wie der Wunsch des Paten und die nahen Beziehungen von St. Ulrich zur Benediktiner-Universität an der Salzach vornehmlich als die Ursachen anzusehen sein, die den 18jährigen Leopold im Jahre 1737 zur Abreise nach Salzburg bestimmten. Die Jugenderinnerungen an den Durchzug der Salzburger Emigranten durch die schwäbische Heimatstadt und an die Schwierigkeiten, welche die städtischen Behörden diesen bereitet hatten, mochten wohl in ihm aufsteigen, als er ins Salzburgische Gebiet einfuhr. Das Vertreibungsedikt wirkte nach bei dem überzeugten und eifrigen Katholiken, der auch weiterhin in glücklichen und unglücklichen Tagen Trost und Stütze in seiner Religion fand, aber als Jünger der Aufklärung Heuchelei und Aberglauben abwehrte. Was Leopold Mozart in Salzburg suchte, waren nicht Zunft und Kleinbürgertum der Stadt, sondern die Universität und der fürstliche Hof. Von beiden erhoffte er Förderung in seinen höheren Zielen.

Der feine Geist, der die Stiftungen der Benediktiner zur gleichen Zeit anderwärts auszeichnete, war damals von der Salzburger

Digitized by Google

Hochſchule gewichen. Das Domkapitel ſah ruhig zu, daß deren Mittel verſiegten, und legte ſeine Geringſchätzung des Inſtituts offen an den Tag. Unter der Regierung des Fürſten, der als Zögling des Collegium germanicum in Rom ſtudiert hatte, fanden hier nur die Formalismen der Jeſuiten Pflege, wurde eine geſunde Volksbildung und die Schulung geeigneter Beamten vernachläſſigt. Als Logicus trat Leopold Mozart in dieſen Kreis und hörte nach ſeinem eigenen ſpäteren Bericht Vorleſungen über „Weltweisheit und Rechtsgelahrtheit". Der gleiche Ernſt und die gleiche Pflichttreue, die ihn ſchon in der Heimat vorwärtskommen ließen, brachten ihm einen Examenserfolg. Aber mit dem Jahre 1739 verſchwindet ſein Name plötzlich aus der Studentenliſte. Vielleicht war es die Notwendigkeit des ſelbſtändigen Broterwerbs, vielleicht das Streben nach ungehinderter muſikaliſcher Tätigkeit, die ihn zum Verlaſſen der Univerſität bewogen. Möglicherweiſe ſchien ihm auch das damals vom beſſeren Muſiker verlangte Niveau einer höheren geiſtigen Bildung erreicht, und fiel jetzt in der Berufsfrage ſeine endgültige Entſcheidung gegen den geiſtlichen Stand. Zu der nicht gewöhnlichen Geiſtesbildung, die ihn ſpäter in Salzburg allmählich vereinſamen ließ, ſeiner Familie aber wertvolles Gut zuführte, iſt wohl während dieſer Univerſitätsjahre mit der Grund gelegt worden. Für ſeine künſtleriſche Tätigkeit rückte jetzt der fürſtliche Hof mit ſeinen Anregungen in den Vordergrund.

Der Sinn der Herren an der Salzach für die Entfaltung künſtleriſcher Kräfte, der ſchon ſeit über 100 Jahren italieniſche, ins Großartige zielende Prachtbauten erſtehen ließ, kam auch der Muſik am Hofe zugute. Das Salzburger Erzſtift gehörte im 18. Jahrhundert in die Reihe jener Fürſtenſitze, die eine nach künſtleriſchen Grundſätzen geleitete, mehr oder weniger ſtarke Kapelle hielten und dadurch zur Pflege und Entwicklung der Inſtrumentalmuſik ein gut Teil beigetragen haben. Die Salzburger Hofmuſik konnte bei den für ſie aufgebotenen beſchränkten Mitteln und einer Beſetzung des Orcheſters mit gegen vierzig Spielern zwar nicht mit Körperſchaften, wie ſie Wien beſaß, rivaliſieren, zählte jedoch immerhin

zu den mittleren gutversorgten Fürstenkapellen jener Zeit. In der Verwendung von Streichern und Bläsern, zu denen die Feldtrompeten herangezogen wurden, ferner in der sozialen und gesellschaftlichen Stellung, welche die Musiker im patriarchalischen Sinne den höheren Bedienten zugesellte, endlich auch in der Vielseitigkeit einzelner Mitglieder und ihrer Beteiligung mit produktiven Leistungen stellte die Salzburger Kapelle eine Organisation dar, wie sie damals auch anderwärts in Deutschland sich herausgebildet hatte. Das mit ihr verbundene, ungefähr 50 Personen umfassende Institut der Chorsänger und Kapellknaben unterschied sie jedoch zugleich von anderen Kapellen, namentlich solchen an weltlichen Hofhaltungen, und wies auf die Pflege der Kirchenmusik als ihre vornehmliche Aufgabe hin. War die Salzburger Hofgesellschaft auch theatralischen Darbietungen durchaus nicht abgeneigt und spendete sie Opern mit italienischen Sängern freudigen Beifall, mochte sie auch an kleineren instrumentalen Veranstaltungen gerne teilnehmen, so lag doch der Schwerpunkt des musikalischen Lebens in Salzburg auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Leopold Mozart begegnete hier Verhältnissen, die jenen glichen, unter denen er in der Heimat aufgewachsen war, mochten sich beide auch in verschiedenen Maßstäben bewegen. Doch fand er hier auch neue, sowohl innere als äußere Anknüpfungspunkte, die seinem ganzen Leben von jetzt ab die Richtung gaben. Zunächst stellten sich Beziehungen ein zu dem Propst des Domkapitels, dem Grafen Johann Baptist Thurn und Taxis. Wie er durch die Widmung der Trio-Sonaten von 1740 sich dessen Gunst und Schutz errang, so lenkte er dann in den folgenden Jahren durch Passionskantaten die Aufmerksamkeit des Erzbischofs auf sich. Auch durch sein Violinspiel erwarb er sich Anerkennung. Wesen, Art und Begabung des früheren Studenten der Universität erweckten Sympathie am Hofe und führten 1743 zu seiner festen Anstellung als Violinist der fürstlichen Kapelle, bereits ein Jahr später erfolgte die Ernennung zum Violinlehrer der Kapellknaben.

Digitized by Google

Mit dem Eintritt Leopold Mozarts in die Salzburger Hofmusik waren wohl die Pläne und Wünsche der Augsburger Freunde zerstört, dagegen die Hemmnisse für die künstlerische Entwicklung endgültig aus dem Wege geräumt. In dem Streben nach Vervollkommnung und dem Drang, sich über dem Durchschnitt zu halten, durfte er von den Kollegen der Kapelle auf die Länge der Zeit freilich nur teilweise Förderung erwarten. Aus der Schar der Musiker trat ihm in dem Jettenbacher Organisten Johann Ernst Eberlin eine stärkere künstlerische Persönlichkeit entgegen. Von diesem fruchtbaren Kirchenmusiker und gewandten Oratorien- und Fugenkomponisten, der nicht nur an den älteren Kunstidealen festhielt, sondern auch dem Fortschritt sich nicht verschloß und seinen Werken einen süddeutschen Ton einverleibte, konnte er lernen und aufrichtige Urteile und Unterweisungen verlangen. Der Freundschaftsbund der beiden blieb unzerrissen. Ihre gemeinsamen Bemühungen galten der Erziehung und Hebung des Orchesters und gestalteten sich aussichtsvoll, als unter der Regierung des Ordnung schaffenden Dietrichsteiners Eberlin Ende 1749 zum Kapellmeister aufrückte. Wenn die Salzburger Hofmusik damals allmählich einem höheren Niveau zusteuerte, so darf ein gut Teil auf das Konto Eberlins und Leopold Mozarts gesetzt werden. Einen weiteren Aufschwung nahm die Kapelle inmitten der politisch bedrängten Zeit, als Graf Sigismund von Schrattenbach die Zügel der Regierung ergriff. Der Tod des Freundes brachte Leopold Mozart im Jahre 1763 die Ernennung zum Vizekapellmeister und damit die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches. Aus Großwardein wurde Michael Haydn, der jüngere Bruder Josephs, als Konzertmeister berufen, ein Künstler von außergewöhnlichen Fähigkeiten, der namentlich als Komponist dem Musikleben eine charakteristische Prägung geben konnte. Mit Eberlins Schüler, dem Organisten Anton Kajetan Adlgasser, und dem Violinisten Joseph Hafeneder bildeten Michael Haydn und Leopold Mozart als produktive Musiker eine Art von Salzburger Schule, die gewiß nicht neben Wien oder Mannheim in Betracht kam, aber bei allen Beeinflussungen doch den Zusammenhang mit

Digitized by Google

der Heimat nicht ganz verlor und gelegentlich Regungen eines selbständigen Geistes äußerte. Im Orchester wirkten besonders tüchtige Bläser, wie die böhmischen Waldhornisten Sadlo und Drasil, der Oboist Burg und der Posaunist Gschlat, ferner die Trompeter Köstler und Schachtner, von denen der letztere als früherer Ingolstädter Jesuitenzögling literarische Bildung besaß und Mozart in Freundschaft ergeben war. Diese Tradition in der Besetzung der Bläser, die auch auf den großen Meister später nicht ohne Einfluß geblieben ist und zu den Bläserstellen seiner Partituren wohl die ersten Anregungen gegeben hat, hielt sich auch weiterhin. Schubart betont in seinen Schriften diese Salzburger Spezialität: „Die Salzburger glänzen in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten." Der Gesangschor hatte in den Salzburgern Joseph Meißner und Felix Winter Solisten mit ungewöhnlichen Stimmmitteln. Die Haupttätigkeit der Hofkapelle spielte sich nach wie vor in der Kirche bei den Messen, Vespern, Litaneien und Prozessionen ab. Ein Blick in die „Kirchen- und Hofkalender" jener Zeit gibt einen Begriff von den zahlreichen, zuweilen fast täglichen Leistungen, zu denen die Hofkapelle bei den kirchlichen Feierlichkeiten herangezogen wurde. Inwieweit und nach welcher Richtung die Kapelle außerhalb der Kirche am Hofe beschäftigt war, lassen die Mitteilungen ersehen, die der Truchseß Anton Gilowsky, ein Bekannter Mozarts, in seinem Hofdiarium aufgezeichnet hat. Nach ihnen beteiligte sie sich in mehr oder weniger größeren Zwischenräumen an den Aufführungen einheimischer musikdramatischer Darstellungen mit lateinischem Text in der Universität, an den italienischen Opern eigener Kräfte und neuneapolitanischer Herkunft auf dem „Hoftheatro", und außerdem oblag ihr die Musik für Ball, Tafel und Kammer. Der Zuschnitt der Kapelle blieb im Ganzen unverändert, als im Jahre 1772 die Regierung an den Grafen Hieronymus von Colloredo überging. Doch zog jetzt eine größere Zahl italienischer Musiker in die Kapelle ein. Unter ihnen figurieren der Neapolitaner Kapellmeister Fischietti, der Leopold

Digitized by Google

Mozarts Traum von der Erreichung der höchsten Musikerstelle am Hofe endgültig zerstörte, dann der Kastrat Ceccarelli, der Geiger Brunetti, der Cellist Ferrari und der ausgezeichnete Oboist Ferlendi. Mit allen ist Leopold Mozart in näheren Verkehr getreten. Derselbe Hieronymus, der als Aufklärer das Aristokraten- und Gelehrtentheater in eine öffentliche Bühne verwandelte, suchte auch in der Kapelle mit eisernem Besen den Schlendrian zu beseitigen, der sich im Laufe der Jahrzehnte hier ausgebreitet hatte und auch durch Leopold Mozart nicht immer erfolgreich hatte bekämpft werden können. Ordnungserlasse erschienen, Urlaubsreisen wurden beschränkt, unzuverlässige Musiker wanderten ins Stockhaus oder erhielten die Ankündigung ihrer Entlassung, durch die italienischen Mitglieder sollte der Körperschaft frisches Blut zugeführt werden. Doch brach für die Kapelle keine neue Zeit an. Wenn die Kapelle durch fünfzig Jahre im Ganzen dasselbe Gesicht behielt und einem gewissen Stillstand preisgegeben war, so lag das vornehmlich an dem Wechsel der Regierungen, den beschränkten finanziellen Verhältnissen und an der wenig glücklichen Hand im Engagement führender Musiker, aber auch an den Eigentümlichkeiten des Orts.

In der Stadt der Bürger und Handwerker, die im Vergleich zu anderen kleineren Residenzstädten ungewöhnlich ansehnliche und tiefe Wohnhäuser errichtet hatten, herrschte vielfach eine engbegrenzte Welt, die im gedankenlosen Lebensgenusse, im Possentanz und Klatsch ihr Endziel erblickte und Hornwalzwerk und Glockenspiel als Wahrzeichen ihres Sinnens ansah. Die Emigrantenschar wurde hier mit Hohn und Spott überzogen. Von dem Tiefstand dieser Atmosphäre erzählt Leopold Mozart selbst später ein charakteristisches „burleskes" Stücklein: „den 30. Dezember abends ging der Kellner vom Hofwirt in den Keller des Hofmarschalls, den der Wirt in Bestand hat, um ein zwei Ehmer vortrefflich ungarischen Edenburger Wein herauszunehmen. Er legte das 2 Ehmer Faß außer dem Keller auf die Stiege, und sagte dem Hausknecht, da er nach Hause kam, daß er das Faßl holen solle. Der Haus-

Digitized by Google

knecht vergaß es, und der Wein blieb liegen. In der Nacht kam um 12 Uhr ein Heyduck Hansgeorg besoffen nach Hause; – das Haustor ist immer offen, weil die Schildwache vom Grafen Wicka neben bei stehet; aber ins Zimmer konnte er nicht, alles war zu. Er nahm nun seine Zuflucht zum gewöhnlichen Platz, den er öfter bei ähnlicher Gelegenheit einnahm, öffnete die Kellerfalltür, um sich auf die Stiege zu legen. – Da fand er ein Faß. Er trug's unter das Tor, öffnete den Spund, roch den vortrefflichen Wein. Sprach mit der Schildwache, die ihm, sobald die Ablösung geschahe, ein großes Geschirr aus der Wachtstube verschaffte: dann ging die Freude an. Die ganze Nacht hindurch hatte die Wicka, Obersten, Mirabell, und Mirabell-Torwache Arbeit genug, den Wein, davon auch eine gute Portion verschüttet wurde, auszusaufen. Die Tagrund fand in der Frühe alles besoffen, der Graf Wicka, der in aller Frühe zum Fenster heraussahe, hatte die Ehre, seine Schildwache auf dem Boden liegend im tiefen Schlafe zu bewundern. Einige konnte man bis auf den Abend nicht zur Sprache bringen. Nun ist alles im Arrest! à bon Conto der Wein war vortrefflich! und rein ausgesoffen; der Heyduck liegt auf dem Rathause, mit frischem Wasser die hitzige Leber abzukühlen und hat die Ehre, den Wein zu bezahlen." Diese Stickluft übte ihre Wirkung bis in die Hofkreise. Ihr suchte Leopold Mozart zu begegnen durch den Verkehr mit Adel und höherer Beamtenschaft, mit den Familien Firmian, Arco und Lodron, Mölk, Barisani, Schiedenhofen und anderen. Zahlreiche Hofmusiker aber verfielen ihr um so mehr, als sie im Gegensatz zur Praxis anderer Hofkapellen mit Alterspensionen ausgestattet waren und sich daher der Sorge für die Zukunft überhoben glaubten. In der Spießbürgerstadt lebte aber auch eine kernige Derbheit und ein „Hanswurstgeist", der drollige und burleske Volksgesänge schuf und sich zur Parodie aufschwang; hierzu gesellte sich eine starke Neigung fürs Theater, die wohl in der altbayerischen Lust am Theaterspielen ihre Wurzeln hatte. Diese Stammeseigentümlichkeiten kamen auch bei dem großen Meister zum Vorschein.

Digitized by Google

Leopold Mozart trat diesem Stadtmilieu immer wieder näher durch den Hausstand, den er sich bereits im November 1747 gegründet hatte. Obwohl erst einige Jahre in erzbischöflichen Diensten, war er, 28jährig, mit der gleichaltrigen Maria Anna, der Tochter des St. Gilgener Pflegkommissars Wolfgang Nikolaus Pertl, die Ehe eingegangen. Vielleicht hatte zu der Verbindung, die schon länger geplant war, der Erzbischof bisher die Zustimmung verweigert. Ein in Charakter, Bildung und Zielen sehr ungleiches Paar schloß einen Bund, an dem es bis zum Lebensende festhielt.

Aus der engen schwäbischen Heimat, die ihm die nachdenkliche, philosophierende Art, Schlauheit und Zähigkeit als schwäbisches Erbteil in die Fremde mitgegeben hatte, war Leopold Mozart nach Salzburg gekommen. Seine besondere Aufmerksamkeit lenkte hier neben dem geistigen Zentrum, der Universität, vor allem die erzbischöfliche Residenz auf sich, die zwar nicht den Glanz entfaltete, in dem damals größere deutsche Fürstensitze nach französischem Vorbild erstrahlten, aber immerhin ein reges Hofleben führte und künstlerischen Interessen Verständnis entgegenbrachte. Zu der Heimat liefen nur noch dünne Fäden und verbanden ihn mit einzelnen Gönnern, Freunden und Kollegen. Wozu er es als Künstler bringen kann, will er den Augsburgern zeigen, aber sein Herz schlägt ihnen nicht mehr entgegen. Mit Energie und Ausdauer, durch die sich schon der vielseitig begabte Knabe aus den kleinen Verhältnissen des Vaterhauses herausgearbeitet hatte, geht er ans Werk. Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue, die zuweilen einen Zug ins Pedantische annehmen, bilden auch fernerhin die Kräfte, die sein Streben nach höheren Zielen wirksam unterstützen. Aus dem Kampfe um die Zukunft gewinnt er Selbständigkeit und Selbstgefühl im Denken und Handeln, auch die Einsicht von der Notwendigkeit, mit den Umständen und Menschen zu rechnen und mit ihnen Kompromisse zu schließen. Zugleich bleibt wohl aus diesem Kampfe und seinen Begleiterscheinungen aber auch ein Stachel zurück, der in ihm immer wieder ein Mißtrauen gegen die Umwelt weckt und seinen natür-

lichen Humor nicht selten in Hohn und Spott verwandelt. Ein tiefes Mitgefühl erfüllt ihn gegen Arme und Unglückliche und verschiedentlich greift er trotz seiner knappen Einkünfte hilfreich ein, um ihre Lage zu verbessern. Nachdem er einmal Hofmusiker geworden war, steht ihm klar vor Augen, daß er die Schranken, die ihn von den Domherren und den höheren Beamten trennten, durch Bildung und Lebensführung in einzelnen Fällen zwar dem freundschaftlichen Verkehr öffnen, aber nicht endgültig niederlegen könne. Er zieht hieraus die Konsequenzen und bemüht sich mit allen Kräften, in eine höhere, leitende Stellung zu gelangen. Seit seiner Verheiratung ist ihm die Fürsorge für die eigene Familie oberste Pflicht. Seinen ehrgeizigen Plänen erwachsen nun neue, berechtigte Beweggründe. In rührender Weise trifft er für das Wohlergehen und Fortkommen der Familie die verschiedensten Anstalten. Als er die Begabung der Kinder, im besonderen des Sohnes, erkennt, scheut er für deren Förderung und Ausbildung vor keinem Opfer zurück. In der Freude und im Stolz über die Entwicklung der Kinder verliert er zuweilen die Unbefangenheit und gerät bis zur Grenze des Zweckmäßigen. Auf den Reisen, deren Nutzen für die Erziehung er fast überschätzt, und deren damalige Umständlichkeiten er im Interesse seiner Kinder gerne auf sich nimmt, weiten sich seine Sinne; Fähigkeiten, die bisher in ihm zurückgedrängt waren, kommen zur Geltung und Reife. Seine Reisebriefe zeigen eine fast weltmännische und weltkluge Art des Auftretens, eine praktische Begabung, die sich in den verschiedensten Lebenslagen rasch zu helfen weiß, zuweilen auch einen Blick für Naturschönheiten, Städtebilder und Kunstschätze, für Sitten und Unsitten eines Landes. Und auch in politischen, kirchlichen, selbst volkswirtschaftlichen Fragen äußert sich ein gesundes Empfinden. Ist er zuweilen ängstlich bemüht, seine Absichten vor der Öffentlichkeit zu verbergen und Zurückhaltung zu üben, nimmt er sogar öfters zu Täuschungen und Verschleierungen seine Zuflucht, so lassen dies die jeweiligen Verhältnisse und Umstände begreiflich erscheinen. In den späteren Jahren bricht sich in ihm allmählich ein Hang zum Pessimismus Bahn, den die

Digitized by Google

vergebliche Aussicht auf eine erste Stellung, der unvermutete Tod der Gattin in der Fremde, die Sorge um das Vorwärtskommen des Sohnes und die Verschlechterung seines Gesundheitszustandes verstärkt haben mögen. Nicht die ausführlichen Bemerkungen über das drohende Gewitter des bayerischen Erbfolgekrieges, wohl aber die Ratschläge und persönlichen Auslassungen über Kunst und Leben erhalten in den Briefen an den Sohn nun einen besonderen, dumpfen Unterton. Aus den pessimistischen und melancholischen Anwandlungen bildet sich dann eine Resignation heraus, die dem jungen Künstlertum des Sohnes die Rücksicht auf das Publikum und die sichere Lebensstellung predigt und sich stumm dareinschickt, als dieser unbekümmert eigene Wege einschlägt. Die Prager Don Giovanni-Aufführung des Sohnes im Oktober 1787 sollte er nicht mehr erleben.

Verschiedene Wesenszüge Leopold Mozarts finden eine Erklärung in seiner vollen, in älteren Traditionen aufgewachsenen Künstlernatur, die sich auch in eigenen Werken auszuleben suchte. Ihr ist es wohl zuzuschreiben, daß er gegenüber einzelnen Musikern, neueren Stilarten und Geschmacksrichtungen die Objektivität des Urteils verliert und unter äußeren Einflüssen in seinen gefaßten Meinungen wankend wird. Aus ihr resultiert wohl die abwehrende Stellung, die er nicht ohne Grund zu den Italienern der Salzburger Hofkapelle einnimmt, ferner die zuweilen kühle Haltung gegenüber Kollegen wie Michael Haydn, die ebenso dem Abscheu über deren anakreontische Lebensweise wie dem Unbehagen über ihre künstlerische Leistungsfähigkeit entspringen mochte. Der gekränkte Künstlerstolz rief in ihm wohl auch die spitzen Bemerkungen über den erzbischöflichen Herrn hervor. Inmitten seiner vielseitigen und anstrengenden Berufsarbeit als Mitglied der Hofkapelle und als Lehrer tritt er unermüdlich als produktiver Musiker, als Instrumental- und Kirchenkomponist auf den Plan. Von den dreißig erhaltenen Sinfonien, den dreißig verschollenen Serenaden und anderen Werken verdankt ein großer Teil seine Entstehung wohl hauptsächlich den Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen des

Hofes, denen er nach den damaligen Gepflogenheiten Rechnung zu tragen hatte. Erst in den späteren Jahren, als die Entwicklung des Sohnes sein ganzes Interesse auf sich zieht und seine Lebenskräfte zu schwinden beginnen, macht sich eine Abnahme der Produktivität bemerkbar. Bleibt er als Instrumentalmusiker auch in Einzelheiten nicht von der neuen Zeit unberührt, die zu Philipp Emanuel Bach, zu Schobert und den Mannheimern führt, so wurzelt doch seine instrumentale wie vokale Kunst, auch die der 50er und 60er Jahre, in der älteren Zeit. Hier liegen die italienischen und französischen, in instrumentaler Hinsicht auch deutschen Quellen, aus denen er schöpft. Es lebt in ihm noch ein Stück des alten deutschen Kapellmusikers der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der seinem fürstlichen Herrn ein Opus um das andere schreibt und sorgsam in die Lade legt. Nicht immer gelingen ihm Zyklen von der Ausgeglichenheit der um 1760 zusammengestellten Divertimenti für Streichtrio, die auch heute noch ihrer Wirkung sicher sind. Als Kind seiner Zeit liefert er mit Stücken wie der „musikalischen Schlittenfahrt" und der „Bauernhochzeit" von 1755 Beiträge zur Programmmusik. Der übermütige Humor, den er auch in ihnen bekundet, die Neigung zu heiteren Stimmungen, in denen wie in der Jagdsinfonie von 1756 Waldesromantik aufleuchtet, ferner die Vorliebe für volkstümliche Melodik, die im Tone an das Augsburger Liederbuch des Tafelkonfekts erinnert, der Sinn für kantable, empfindsame Zwischenspiele und naturalistische Instrumentierungen, der einzelnen Sätzen einen besonderen Reiz verleiht, alle diese Züge geben seiner Instrumentalmusik das Gepräge und rücken sie stilistisch teilweise in die Nähe der Frühwerke des jungen Joseph Haydn. Wie der Sohn den musikalischen Geist als Haupterbteil vom Vater empfangen hat, so boten sich ihm doch auch in dessen Kunst neben dem Vorbild der soliden und klugen technischen Arbeit musikalische Anregungen, die nach der Wanderung durch seine unbewußte Seelenwelt zunächst eine Nachbildung, später eine geniale Umgestaltung erfuhren. Tauchen

Digitized by Google

in den ersten Werken des Sohnes direkte Reminiszenzen aus der Kunst des Vaters auf, so stoßen wir in den späteren auf Themen, die sich auf dem Wege innerer Phantasien aus gleichsam embryonalen, harmlosen Motiven des Vaters zu großen Bildungen herausentwickelt haben.

Verleugnet sich schon in manchen Kompositionen Leopold Mozarts nicht die Rücksichtnahme des erfahrenen und fürsorglichen Lehrers auf die Spieler, so kommt sein pädagogisches Talent ganz besonders zum Vorschein in dem „Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756); das Werk erlebte bis zu des Autors Tode drei Auflagen und wurde ins Holländische und Französische übertragen. Das nach dem Vorbilde der Quantzschen Flötenschule und auch stilistisch gut geschriebene Lehr- und Vortragsbuch, ein Seitenstück zu Philipp Emanuel Bachs Klavierschule, bietet eine sorgfältige Methode der technischen Behandlung des Instruments, enthält aber zugleich Ratschläge für die allgemeine Durchbildung der jungen Musiker und ästhetische Ansichten über die musikalische Darstellung. Gegen Halbheit und Virtuosität als Selbstzweck tritt es für Gründlichkeit und Exaktheit ein und verkündet als eines der letzten Theoriebücher des 18. Jahrhunderts die ästhetische Lehre des bewußten Erfassens der den einzelnen Tonsätzen zugrunde liegenden Affekte. Daß der Autor dieses von den Fachleuten äußerst beifällig aufgenommenen Buches der Lehrer und Führer seiner Kinder wurde, war für deren Erziehung und Entwicklung ein nicht hoch genug einzuschätzender Vorteil, der auch manche Einseitigkeiten und Eigentümlichkeiten des Unterrichts aufwog. Die hohe, umfassende und reine Kunstanschauung und auch ästhetische Grundsätze, wie sie das Buch verrät, hat sich später der Sohn zu eigen gemacht.

Leopold Mozart war kein genialer Mensch, kein genialer Künstler, aber eine nicht gewöhnliche Persönlichkeit, die aus dem Salzburger Milieu herausragte. Der Voltairianer Melchior Grimm in Paris sprach Leopold Mozart Verstand und Geist zu und gestand, nie einem Menschen von diesem Beruf begegnet zu sein,

der mit seinem Talent soviel Verdienst verbunden habe. Der Mann mit den klugen Augen genoß in Salzburg Ansehen. Ihm gegenüber, der auch im eigenen Haushalt dominierte, trat die Gattin in den Hintergrund.

Maria Anna Mozart stammte aus einer kleinen, bescheidenen Beamtenfamilie des Salzburger Landes und hatte schon in früher Kindheit den Vater verloren. Wohl durch die Schönheit der Gestalt und die Anmut des Wesens gewann die 27jährige den Gatten, dem sie keinerlei Vermögen in die Ehe einbringen konnte. Mit dem Gefühle der Schwächeren fügte sie sich in den Willen des Gatten und spendete ihm gerne, was sie ihm zu geben vermochte. Sie strebt, kämpft und sorgt mit ihm; seine Sehnsucht nach einem höheren Amte wird die ihrige, mit seinem Urteil über die erzbischöfliche Regierung stimmt sie überein. Unter seinen Einflüssen erweitert sich ihre Interessensphäre, bilden sich ihre Anschauungen, kommen ihre Versuche zustande, zu Kunstwerken Stellung zu nehmen und politische Fragen zu erörtern. Ein klarer Verstand und ein gesundes Empfinden waren die Grundlagen, auf denen der Gatte aufbauen konnte. Der Schwung, von dem dieser zuweilen getragen wird, bleibt ihr freilich fremd. Rütteln sie auch vorübergehend die Reisen und die Besuche in der vornehmen Gesellschaft auf, so fühlt sie sich doch in der warmen Plauderstube beim Strickstrumpf oder Kartenspiel am wohlsten. Da geht ihr das Herz auf und steigert sich die harmlose Unterhaltung nicht selten zum feingesponnenen Klatsch. Wohl auf diesem Wege haben sich die Sendboten des Salzburger Kleinbürgertums in das Mozartsche Haus eingeschlichen. Erlebnisse und Erfahrungen können nicht den Optimismus erschüttern, von dem sie erfüllt ist, und damit schafft sie ein Gegengewicht zu den pessimistischen und melancholischen Anwandlungen des Gatten, den sie zu trösten und aufzurichten vermag. Mit der Art, die Dinge von der lichtvollen Seite zu sehen, verbinden sich eine gutmütige Leichtgläubigkeit und eine geringe Menschenkenntnis, die ihr mit Recht ernste Ermahnungen und Ratschläge des Gatten zuziehen. Die Liebenswürdigkeit und Hilfs-

Digitized by Google

bereitschaft im Verkehr mit den Menschen erwerben ihr allgemeine Sympathien. Der Frohsinn hilft ihr über trübe Zeiten hinweg, in denen sie als fromme Katholikin und Zeugin der Emigrantennot auch ihre Schutzengel um Beistand anfleht. Wenn sie von Mannheimer und Pariser Zuständen, Sitten und Moden kurze Bilder entwirft, oder in der Fremde der Heimat gedenkt und sich dabei auch liebevoll der treuen Haustiere erinnert, dann mischen sich in ihre heitere Natur Züge zarter Anmut und eines holden Liebreizes, wie sie auch durch ihre Porträts hindurchschimmern.

In der Familie waltete Maria Anna Mozart als deutsche Hausfrau und Mutter. Kann sich unter der Geschäftigkeit des Gatten ihr Blick für die ökonomische Einteilung größerer Verhältnisse nicht schärfen, so zeigt sich im engeren Haushalte ihr sparsamer Sinn, der die Mittel sorgsam abwägt und die praktische Anwendung in Betracht zieht. In der aufopfernden Liebe zu den Kindern, namentlich zu dem Sohne, läßt sie zeitweise die pädagogische Rücksicht außer acht, die den Gatten leitet, und untergräbt sich dadurch oft die eigene Autorität. Die Leistungen des Sohnes erfüllen sie mit Stolz, die dem Sohne freundlich Gesinnten sind ihre Freunde. Beobachtet sie am Sohne eine unbedachte Handlungsweise, so sucht sie für diese nach Entschuldigungsgründen und gibt nur gelegentlich, schüchtern und heimlich, dem Gatten leise Winke. Mit besonderer Innigkeit waren die Kinder auch ihr zugetan. Mannigfache Charaktereigenschaften sind auch von ihr auf den Sohn übergegangen und haben einen wohltätigen Ausgleich herbeigeführt, welcher der väterlichen Melancholie den mütterlichen Frohsinn entgegensetzte. In der Vererbung und der Mischung von Charakterzügen des Vaters und der Mutter findet das Wesen des Sohnes zu einem guten Teil seine Erklärung.

Frau Mozart war ein echtes Kind ihres Salzburger Landes, dem sie in Gewohnheiten und Neigungen, auch in den Derbheiten der Ausdrucksweise treu blieb und auf dessen Ton sie im Laufe der Jahre auch ihr Haus zu stimmen suchte. Wenn sie im Dunstkreis des Salzburger Kleinbürgertums nicht verschwand, so verdankt sie

dies vornehmlich dem Gatten, der sie zu sich emporzuziehen vermochte. Trotz ihres andauernd schlechten Gesundheitszustandes erreichte sie wohl vermöge der Naturkraft, die ihr die Heimat verliehen hatte, das 58. Lebensjahr. Die beiden Ehegatten verband eine fast 31jährige, glückliche Ehe. Aus ihr gingen sieben Kinder hervor, von denen nur zwei das Geburtsjahr überlebten: die am 30. Juli 1751 geborene Tochter Maria Anna, die in der Familie den Rufnamen „Nannerl" erhielt, und der Sohn Wolfgang Amadeus, der am 27. Januar 1756 abends um 8 Uhr zur Welt kam und bei seiner Ankunft beinahe den Tod der Mutter verschuldet hätte. Als am Morgen des 28. Januar die ersten Sonnenstrahlen auf das untere Hagenauersche Haus in der engen Getreidegasse fielen, in dessen dritter Etage Mozarts seit ihrer Verheiratung wohnten, und noch kaum ein schwaches Licht in das an den hellen Wohnraum angrenzende, dunkle Schlafzimmer drang, stand Vater Leopold vor der Taufe seines letzten Stammhalters, besorgt, ob ihm nicht auch dieser wiederum nach etlichen Monaten entrissen würde, und ahnungslos, daß der große Genius bei ihm eingekehrt war, den er als „Wunder der Natur" in die weite Welt geleiten durfte.

Digitized by Google

2. Das Wunderkind (1756 – 1763)

In der Ferne taucht das düstere Dreikant des Untersbergs auf, um den die Romantik späterer Generationen die Fäden der Sage gesponnen hat. Durch das breite Alpental fließt die Salzach. Der Reiz und die Anmut der Landschaft vereinigen sich mit den italienischen Bauten des Fürstensitzes und dem Gewimmel alter Bürgerhäuser. Die drohende Feste hält über ihnen die Wacht. Eine geradezu phantastische Silhouette schneidet sich in die Luft ein. Ein Bild von seltener Schönheit schließt sich zusammen, dem der Gegensatz und die Verbindung lebensfreudiger Heiterkeit und feierlicher, ernster Stimmung einen eigenartigen Ton verleiht. Erst die nachrousseauische Zeit lenkte den Blick von dem Lieblichen und Idyllischen der Natur auch auf die Erhabenheit und wilde Großartigkeit der Alpenwelt.

In dieser Gegend wuchsen die beiden Mozartschen Kinder heran. Der Zauber des Orts zog sie unbewußt in seinen Bann und schenkte ihnen Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur. Im Elternhause in der Getreidegasse mit seiner behaglichen Heimlichkeit sammelten sich ihre ersten Eindrücke und Anregungen. Hier wurden sie die unfreiwilligen Zeugen der Nachwirkungen, welche die Erlebnisse und Erfahrungen am Hofe und in der Stadt bei den Eltern und Familienfreunden im engeren Kreise hinterließen. Hier klang ihnen immer wieder die Kunst des Vaters entgegen, die nicht allein der Berufstätigkeit am Hofe und in der Kirche galt, sondern auch der Familie stille Stunden der Weihe und der Aufmunterung verschaffte. Natürliche Begabung, das Vorbild des Vaters und das musikalische Milieu des Elternhauses zogen die kleine Maria Anna schon früh ans Klavier, und der musikalische Unterricht, den der Vater der achtjährigen Tochter erteilte, gab den äußeren Anstoß zu den ersten musikalischen Regungen des um fünf Jahre jüngeren Wolfgang.

Über die frühe Jugendzeit Wolfgangs sind wir im Verhältnis zu der zahlreicher anderer Künstler besonders gut unterrichtet. Eher

als eine andere Kunst vermag beim Kinde die Musik durch die Unmittelbarkeit der Wirkung schon ohne einen größeren Bestand von Erfahrungen Verständnis und sogar Produktivität bis zu einem gewissen Grade wachzurufen. Zunächst äußerte sich bei dem kleinen dreijährigen Wolfgang die musikalische Hörlust in dem Wohlgefallen am Tonstoff, an konsonierenden Intervallen. Mit ihr verband sich der musikalische Spieltrieb. Wolfgang will es nachahmend der Schwester gleichtun, sucht immer wieder Terzen zusammen und schlägt sie auf dem Klavier an. Das feine Gehör und das musikalische Gedächtnis, die bei dem Knaben im vierten Jahre zutage traten, veranlaßten den Vater zu dem erfolgreichen Experiment, ihm kleine Stücke aus der zeitgenössischen Literatur auf dem Klavier beizubringen. Wolfgangs Sensibilität, die einem früh beginnenden Gemütsleben entsprang und sich verschiedentlich in Stimmungsgegensätzen bewegte, steigerte dann die Freude an der sinnlichen Schönheit der Töne und Klänge zum Drang nach eigenen musikalischen Kombinationen. Im fünften und sechsten Jahre sucht er seine ersten eigenen Klaviersätzchen zusammen, von denen der Vater einige (Köchelverzeichnis 2, 3, 4, 5, 6 Menuett) zu Papier bringt und stilisiert. Es sind harmlose Menuetts, teilweise über eine gleichlautende Baßstimme geschrieben, zu denen sich auch ein sonatenartiges Allegro gesellt. Von dem Menuett, dem Favoritstück der damaligen Zeit, hat sich Wolfgang fortan nicht mehr getrennt. In dieser Zeit (September 1761) kommt der Knabe auch schon in nähere Berührung mit dem Theater, in dem er gelegentlich einer Schulaufführung des Schauspiels „Sigismundus Hungariae rex" unter den Saliern auftritt. Staunend betrachteten die Freunde des Hauses die früh erwachte musikalische Begabung des Kindes.

Mit der Hingabe zur Musik verlor der kleine Wolfgang nicht das kindliche Wesen, die Lust an Scherzen und Possen, das Interesse für andere Bildungsgegenstände, das ihn beispielsweise nach Rechenübungen Tisch, Wand und Fußboden mit Zahlen beschreiben ließ. Jeden Abend vor dem Schlafengehen kletterte er auf einen

Digitized by Google

Sessel und sang mit dem Vater zweistimmig eine Melodie auf einen italienisch klingenden Text oragnia figatafa, worauf er dem Vater öfters die Nasenspitze küßte und versprach, wenn dieser alt werde, ihn in einer Glaskapsel vor der Luft zu bewahren und immer in Ehren zu halten. Hierauf legte er sich zufrieden zu Bette. Die Bescheidenheit und der Liebreiz seines Wesens, das mütterliche Erbe, eroberten ihm rasch die Herzen auch älterer Leute, verwandelten sich aber auch in das Gegenteil, wenn ihm Unfreundlichkeit oder ein geringes Verständnis für die Kunst begegneten. In diesem frohen, musikfreudigen Kindergemüt stellten sich als Begleiterscheinungen der Sensibilität sowie der vom Vater empfangenen Charaktereigentümlichkeiten blitzartig Veränderungen ein, die sich beim Musizieren und freien Phantasieren zuweilen in einer auffallend „ernsten Gesichtsbildung" äußerten und eine Leidenschaft und ein „Feuer" erkennen ließen, die im „Ermanglungsfalle einer so vorteilhaft guten Erziehung" aus ihm auch den „ruchlosesten Bösewicht" hätten machen können.

Wir stoßen schon in diesen ersten Lebensjahren Mozarts auf Züge, die zu den Quellen seines Wesens führen und in seinem ganzen weiteren Leben wiederkehren, wie wir auch in seiner späteren Zeit eine Frische und Unbefangenheit sowie Äußerungen des Gefühlsüberschwangs, des Übermuts und Schwärmens beobachten, die eine unverletzt erhaltene Kinderseele enthüllen.

Vater Leopold förderte den Unterricht der beiden Kinder nach allen seinen Kräften. Wider die älteren Gepflogenheiten wurde in der musikalischen Erziehung Wolfgangs auf das Klavierspiel ein besonderes Gewicht gelegt. In der Karnevalszeit 1762 unternahm der Vater mit den Kindern einen Ausflug nach München. Hier musizierten die Geschwister vor dem Kurfürsten und ernteten Beifall. Dieser dreiwöchentliche Münchener Aufenthalt gewann eine besondere Bedeutung: in Leopold reiften die Reisepläne, mit denen er bereits gespielt haben mochte. Immer deutlicher stieg in ihm die Vorstellung einer heiligen Verpflichtung auf, den Kindern so zeitig wie möglich die zu ihrer Ausbildung nötigen Einblicke in die Welt,

die großen Musik- und Kunstzentren zu verschaffen, wie auch weiteren Kreisen die Bekanntschaft dieser mit so außerordentlichen Gaben ausgestatteten Kinder zu vermitteln. Und diese Vorstellung wurde wohl unterstützt durch die Erinnerung an die günstige Aufnahme, welche musikalische Wunderkinder früher gefunden hatten, sowie durch die Reiselust, die ihn selbst und die Gattin erfüllten. Gegenüber den inneren und äußeren Vorteilen, welche die Reise den Kindern bringen sollten, und den Aussichten, die sich der ganzen Familie eröffnen konnten, schienen ihm die Umständlichkeiten und Unbilden, denen beim damaligen Reiseverkehr namentlich Kinder ausgesetzt werden mußten, kaum in die Wagschale zu fallen. Zunächst zog er den Kreis bis Wien und Preßburg, dann erweiterte er ihn auf Paris und London.

Die Wiener Reise, zu welcher die ganze Familie aufbrach, dauerte vom September 1762 bis in die ersten Januartage des nächsten Jahres. Wo auf der Fahrt Wagen und Schiff vor Klöstern, Adelssitzen und Fürstenhöfen haltmachten und zu Reiseunterbrechungen nötigten, sprach der Salzburger Hofmusiker vor. Die beiden Kinder ließen sich hören, Wolfgang überträgt gelegentlich seine Klavierkenntnisse auf die Orgel und gibt wohl nach dem Gehör auch Stückchen auf der Geige zum Besten. Als die Familie gegen Wien fuhr, eilten ihr bereits Sensationsnachrichten über die Leistungen der beiden Wunderkinder voraus. In Wien öffneten sich der Familie die Aristokratenkreise, sogar der kaiserliche Hof Franz I. wird ihr zugänglich gemacht, und nun beginnt eine förmliche Jagd nach den beiden Wunderkindern, deren Darbietungen, da öffentliche Konzerte damals zu den Ausnahmen zählten, auf die Salons und Gesellschaften beschränkt blieben. Gold und Geschenke wurden ihnen gerne, wenn auch nicht in überreichem Maße, gespendet. Besonderem Interesse begegnete Wolfgang. Er spielt Menuetts und geht auch auf musikalische Scherze ein, während er vor Fachleuten sich bereits an größere Stücke wagt. Mit Stolz berichtet Vater Leopold nach Salzburg: „Hauptsächlich erstaunet alles ob dem Buben, und ich habe noch niemand gehört, der nicht sagt, daß es unbegreiflich seie."

Digitized by Google

Aber nicht allein die muſikaliſche Begabung Wolfgangs feſſelte die Wiener, ſondern auch das liebenswürdige, muntere und luſtige Weſen des kleinen Jungen mit den blauen Augen, ſeine Schlagfertigkeit und unverſehrte Kindlichkeit. Es gefiel ihnen, daß er im Schloſſe die Kaiſerin Maria Thereſia ohne Zögern um den Hals faßte und abküßte, daß er der gleichaltrigen Erzherzogin Marie Antoinette, der ſpäteren Königin von Frankreich, für eine Freundlichkeit die Heirat verſprach, daß er in einer Geſellſchaft einen der erſten Muſiker Wiens, den Hofkomponiſten Georg Chriſtoph Wagenſeil, zum Kritiker begehrte und dieſen um das Umblättern der Noten erſuchte. Mitten in dieſes bewegte Treiben und Muſizieren, das die Eltern mit bewegter Zuverſicht erfüllte und ihnen gelegentlich auch die Bemerkung entlockte „hier wird ſo wenig vom Krieg geſprochen, als wenn kein Krieg wäre", fiel ein dunkler Schatten. Wolfgang, der katarrhaliſchen Anfällen leicht zugänglich war und auch weiterhin blieb, wurde vom Scharlach befallen, der damals in Wien herrſchte, und mußte zwei Wochen im Bette zubringen. Die Einladungen verflogen, die Muſikfreunde erkundigten ſich teilnahmsvoll, zogen ſich aus Angſt vor Anſteckungsgefahr aber ſcheu zurück und beobachteten dieſe Zurückhaltung auch noch nach Wolfgangs Geneſung. Die leiſe Ahnung von dem Schickſal, das dem Wunderkinde beſchieden iſt und auch Mozart ſpäter nicht erſpart bleiben ſollte, mochte da den Vater aufſchrecken und ihn antreiben, zur Verbeſſerung ſeiner eigenen Stellung Anſtalten zu treffen. Noch machte er auf Wunſch ungariſcher Edelleute mit der Familie einen Abſtecher nach Preßburg und ließ nach der Rückkehr nach Wien die Kinder im gräflichen Hauſe Kinsky auftreten, dann packte er den Wagen und fuhr mit den Seinen wieder nach Salzburg.

Im Alter von kaum ſieben Jahren war Wolfgang auf dieſer Reiſe zum erſten Male nach Wien gekommen, das ſpäter ſeine zweite Heimat wurde und über das der Vater damals nach Salzburg ſchrieb: „Wenn ich Salzburg und Wien in gewiſſen [muſikaliſchen] Stücken zuſammenhalte: ſo möchte ich bald in eine Verwirrung geraten."

Das Wiener Musikleben stand gegenüber dem Salzburger an Umfang, Intensität und Mannigfaltigkeit freilich auf einer ganz anderen Höhe. Die Dynastie stellte aus ihren eigenen Reihen schon seit langem tüchtige Musiker und einsichtsvolle Mäcene, und die Aristokratie suchte es diesen gleichzutun. Das Land einte verschiedene Stämme und Kulturen und verschmolz ein reiches Gut verschiedenartiger musikalischer Volkskräfte, das der Hauptstadt zufloß. Die Opernpflege kennzeichnete das Festhalten an den Grundsätzen der italienischen Renaissance-Oper, das in der Theresianischen Zeit auch der dramatischen Richtung der Neapolitaner Traetta und Jommelli zum Worte verhalf und dann zur besonderen Teilnahme an den ersten Regungen der Reformbewegung führte. Während des Aufenthalts der Familie Mozart ging Glucks „Orfeo" über die Bühne. In der Instrumentalmusik trat von Caldara bis Monn und Wagenseil eine Reihe von Sinfonikern auf den Plan, die mit der Mischung verschiedenartigster Einflüsse, dann vornehmlich in der lebensfreudigen, offenen Aussprache und der Aufnahme einheimischer, volkstümlicher Elemente einem eigenen Stil zustrebten. Auch auf den Gebieten des Oratoriums, der Kirchen- und Kammermusik waren zahlreiche Künstler tätig und wechselten Ziele und Richtungen. In diese musikalische Atmosphäre mit ihren konservativen wie modernen, stiländernden Tendenzen war Wolfgang mit einem Male versetzt. Wenn er damals die verschiedenen Strömungen und Institute auch noch nicht persönlich kennen lernte und in diesen jungen Jahren die Eindrücke nicht in ihrer Gesamtheit in sich aufnehmen konnte, so verspürte er doch den starken musikalischen Geist, von dem diese Musikstadt ersten Ranges in ihren idealen und individuellen Bestrebungen getragen war. Sechs Jahre später blickte er in die Wiener Musikpraxis schon mit schärferen Augen. Während des ersten Wiener Aufenthalts beschränkte sich sein Zusammentreffen mit Künstlern wohl auf den Grafen Durazzo, den Förderer der Reformbewegung aus dem Gluckkreise, den Kapellmeister Reutter, der am Hofe besonderes Vertrauen genoß und die italienische Kunstauffassung vertrat, sowie den schon genannten Hofkomponisten

Digitized by Google

Georg Christoph Wagenseil, einen der ersten Klavierspieler seiner Zeit, der als schaffender Künstler zur Blüte der italienisch-süddeutschen Klaviersonate wesentlich beitrug. Wolfgang spielte von jetzt ab gerne Wagenseilsche Klaviermusik und hat aus ihr auch fernerhin für seine Klavierkunst Anregungen empfangen, zu denen dieser erste Wiener Aufenthalt den Anstoß gegeben haben dürfte.

Obwohl die beiden Kinder während des Wiener Aufenthalts durch den Verkehr in der Gesellschaft stark in Anspruch genommen waren, versäumte Vater Leopold nicht ihre Weiterbildung. Auf andauerndes und fleißiges Arbeiten legte er in seiner Erziehungsmethode stets den Nachdruck und kam damit bei den musikalischen Studien den Neigungen Wolfgangs, teilweise vielleicht zum Nachteil von dessen körperlicher Entwicklung, nur zu sehr entgegen. Die Klavierübungen, bei denen ein aus Salzburg mitgenommenes Reiseklavier Dienste leistete, wurden fortgesetzt, ebenso auch theoretische Unterweisungen. Über das Unterrichtsmaterial gibt das uns erhaltene Notenbuch Aufschlüsse, das Vater Leopold dem Sohne zum Namenstage am 31. Oktober 1762 schenkte und in einzelnen Teilen wohl schon früher vorgelegt hatte. Diese mit Geschick und Sorgfalt angelegte Sammlung sogenannter „Handstücke", ein Nachkomme des Notenbüchleins der Frau Anna Magdalena Bach, enthält 135 zu Suiten vereinigte Stücke, die dem Anschauungsvermögen Wolfgangs entsprachen und nach den Grundsätzen der älteren Zeit neben dem Instrumentalstil den Gesang wie zugleich das damals übliche Verzierungswesen pflegen sollten. Unter ihnen fällt der starke Bestand norddeutscher Vokal- und Instrumentalmusik auf, welcher der weitverbreiteten Gräfeschen Odensammlung und auch der Richtung der Sperontes'schen „Singenden Muse" entstammte. Auch finden sich kleinere Sätze Telemanns, Philipp Emanuel Bachs, Hasses und anderer. Die reinen Klavierstücke boten altes deutsches Volksgut, freie, von Domenico Scarlatti berührte Sätze, in den Menuetten, Polonaisen, Murkis, Gavotten, Musetten und ähnlichen Typen Tanzsätze französischer Art, und damit eine Auswahl damals in Deutschland gebräuchlicher Hausmusik. Hinsicht-

Digitized by Google

lich der melodischen Arbeit hatte hier Wolfgang treffliche Muster, welche die verschiedensten Empfindungsgebiete berührten und hierin ähnliche Sammlungen der Zeit weit überholten. Die sperontistischen Züge des Notenbuchs wirkten bei Wolfgang bis in die Mannheimer Zeit fort, die norddeutsche Kunst kam in den Meisterjahren erneut bei ihm zur Geltung. Vater Leopold wollte den Sohn nicht nur mit der süddeutschen, sondern auch mit der norddeutschen Kunst vertraut machen. Und diesem Streben, den Kindern eine umfassende musikalische Bildung zu verschaffen, ist es mit zuzuschreiben, daß er nach kurzer Rast in Salzburg wiederum um Urlaub nachsuchte und im Juni 1763 mit der Familie eine neue, große Reise ins Auge faßte, die diesmal die deutschen Grenzen überschreiten sollte.

Digitized by Google

Leopold Mozart (Wolfgangs Vater)
Ölbild um 1760 (Mozartmuseum)

Google

Die elfjährige Nannerl Mozart im Staatskleid

Ölbild aus dem Jahre 1762 (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Der sechsjährige Wolfgang Mozart im Staatskleid

Ölbild aus dem Jahr 1762 (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Maria Anna Mozart geb. Pertl (Wolfgangs Mutter)
Ölbild um 1770 (Mozartmuseum)

Digitized by Google

3. Die Weltreise (1763 – 1766)

„Das, was Wolfgang gewußt, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weiß. Es übersteigt alle Einbildungskraft." So schrieb Vater Leopold auf der neuen Reise, die sich diesmal nicht auf einige Monate, sondern auf fast drei und ein halb Jahre erstreckte. Am 9. Juni 1763 fuhr die Familie mit dem Wagen von Salzburg ab; Ende November 1766 traf sie wieder dort ein. Die Hinfahrt ging von München und Augsburg an den westdeutschen Residenzen vorbei über Brüssel nach Paris, von dort nach mehrmonatlichem Aufenthalt im April 1764 über Calais nach London. Erst Ende Juli 1765 begann die Heimreise über die Niederlande, von hier nach neunmonatlicher unfreiwilliger Unterbrechung über Paris und Lyon, die Schweizerstädte Genf, Lausanne, Bern, dann Donaueschingen, Ulm, Augsburg und München. Das war gegenüber der Wiener Unternehmung eine Weltreise von ganz anderen Entfernungen und mit ganz anderen Bildern. Wie auf der ersten Wiener Fahrt hielt Vater Leopold auch jetzt vor den Schlössern und machte von da aus gelegentliche Ausflüge. Wiederum spielten die beiden Kinder vor dem Münchener Hof. Wolfgang griff diesmal auch zur Geige, auf der er sich seit den Wiener Tagen näher umgesehen hatte, und überraschte durch „Präambulieren aus dem Kopfe". In Augsburg stellten sich die Kinder den Landsleuten des Vaters vor. Während sie von Ludwigsburg, dem Hoflager Karl Eugens von Württemberg, ergebnislos abzogen, fanden sie in Schwetzingen, der Sommerresidenz des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor, Entgegenkommen und Beifall. Dort meditierte die Familie über das eigentümliche Soldatenleben, hier über die konfessionellen Verhältnisse. In der Heidelberger Hl. Geistkirche spielte Wolfgang die Orgel, für die ihn der Vater schon vorher interessiert hatte und die er auch im weiteren Verlauf der Reise bei Vorträgen wiederholt gerne benützte. In Mainz und Frankfurt veranstalteten die Kinder „Akademien".

Digitized by Google

Wolfgang erschien als kleiner Kavalier im farbigen Seidenrock, kurzen Beinkleidern, Perücke und Degen. In der Voranzeige der Frankfurter Akademie, an der auch der damals vierzehnjährige Goethe teilnahm, wurde unter anderem hervorgehoben, daß „der Knab nicht nur Concerten auf dem Clavesin oder Flügel, sondern auch ein Concert auf der Violin spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, letztlich nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel vom Kopf phantasiren" wird. Dann ging's den Rhein hinunter über Koblenz, Bonn und Köln nach Aachen, wo die Schwester Friedrichs des Großen, Amalie, die Familie vergeblich zu einer Reise nach Berlin zu begeistern suchte, hierauf über Lüttich, Tirlemont und Löwen nach Brüssel, wo der Vater in den Werken der niederländischen Maler schwelgte und die Kinder vor dem Generalgouverneur Karl Alexander, dem kaiserlichen Bruder, auftraten. An äußerem Glanz gewann aber die Reise mit dem Eintreffen der Familie in Paris und London. In Paris war es in erster Linie Melchior Grimm, das Mitglied des Encyklopädistenkreises, das die Aufmerksamkeit von Hof und Gesellschaft auf die beiden Kinder lenkte und auch deren öffentliche Veranstaltungen in uneigennütziger Weise vorbereitete. In seiner vornehmen Revue, der Correspondance littéraire, lobte er das Klavierspiel des Mädchens und pries Wolfgang als „un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles"; dann bewunderte er an ihm das gewandte Spiel und Transponieren, besonders das Accompagnieren und jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes". Die beiden „vrais prodiges" wanderten durch die Aristokratensäle des ancien régime und wurden auch in die Salons Ludwigs XV., der Maria Leszcynska und Marquise Pompadour zugelassen. Der Pariser Carmontelle hielt den jugendlichen Klavierspieler, der mit Schwester und Vater konzertierte, in einem Aquarell fest, und der Maler M. B. Ollivier wählte drei Jahre später ein Hauskonzert Wolfgangs beim Prinzen Conti zum

Digitized by Google

Gegenstand eines ungemein reizvollen kleinen Ölbildes, das einen Blick in das damalige Pariser Gesellschaftsleben tun läßt. Mit Staunen betrachtete der Vater die französische Welt, die Höhe und die Schäden ihrer Kultur; mit Stolz sah er seine beiden Kinder im Mittelpunkte gesellschaftlichen Lebens, aber mit gemischten Gefühlen steckte er statt der Honorare die goldenen Tabatièren, Uhren, Ringe u. dgl. ein, die den Kindern dargeboten wurden und bis in die Zeiten Liszts die konventionellen Virtuosengeschenke fürstlicher Mäcene blieben. Ähnliche günstige Verhältnisse wie in Paris boten sich der Familie auch in London. Wie Grimm über die Pariser Zeit, so hat der englische Gelehrte Daines Barrington über diese Londoner Zeit der Familie Aufzeichnungen hinterlassen. In ihnen kehren dieselben Feststellungen von Wolfgangs Spiel, Accompagnieren und freiem Phantasieren wieder, die bereits Grimm gemacht hatte und auch der Vater von neuem mit den enthusiastischen Worten bestätigte: „daß mein Bub, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann". Auch in London spielten die beiden Kinder vor Hof und Aristokratie. Der Empfang bei König Georg III. und seiner Gemahlin, der Mecklenburgerin Charlotte, war herzlich. Als Ertrag eines öffentlichen Konzerts vor einer auserlesenen Hörerschar konnte die Familie hundert Guineen einstreichen. Diese vorteilhafte Lage weiter auszunützen, mußte sie jedoch aufgeben, da der Vater wohl infolge des Londoner Klimas von einer starken Halsentzündung befallen wurde und den nahen Erholungsort Chelsea aufsuchen mußte. Als die Familie nach einigen Wochen wieder nach London zurückkehrte, wollte sich der frühere Erfolg nicht mehr einstellen. Die politischen Umstände und wohl hauptsächlich das gesättigte Sensationsbedürfnis des Publikums trieben jetzt Vater Leopold zu dem bedenklichen Schritt aufdringlicher Reklame und unkünstlerischer Zugeständnisse, um Zuhörer anzulocken und vor der Abreise nach den Niederlanden noch möglichst viel herauszuschlagen. Wie über den letzten Londoner Tagen waltete auch über dem auf Betreiben des holländischen

Gesandten gewählten Aufenthalt in den Niederlanden kein Glücksstern. Wolfgangs Vorträge auf den Kirchenorgeln zu Gent und Antwerpen sowie einige Konzerte der beiden Kinder im Haag, hier zuletzt gelegentlich der Majoritätserklärung des oranischen Prinzen, und in anderen Städten waren kurze Lichtblicke des Aufenthalts; die schwere Erkrankung der Tochter – sie rang längere Zeit mit dem Tode – und ernstliche Fieberanfälle Wolfgangs, der schon vorher auf der Reise unter Erkältungen gelitten hatte, verursachten den Eltern kummervolle Sorgenmonate. Von den Niederlanden lenkte Vater Leopold den Wagen nochmals nach Paris, teils um das dort zurückgelassene Gepäck mitzunehmen, teils wohl um seinen verschlechterten Finanzen aufzuhelfen. Auch jetzt wiederholten sich inParis die früheren Vorgänge, und die Gesellschaftskreise frischten wohl gerne die Erinnerung an das Carmontellesche Bild auf. Aber ähnlich wie früher bei der Rückkehr aus Chelsea nach London war jetzt hier die Begeisterung doch merklich abgekühlt, und mußte die Sensationslust durch musikalische Wettkämpfe, an denen sich Wolfgang beteiligte, wieder geweckt werden. Die Erfahrung, daß jugendliches Virtuosentum nur vorübergehend und mehr als die ungeahnte Entwicklung interessierte, mochten wohl dem Vater aufs neue das Schicksal des Wunderkindes vor Augen führen. Die weiteren Etappen der Rückreise bildeten dann Dijon, Lyon, Genf und Lausanne. In Zürich spendete der Idyllendichter Salomon Geßner den Kindern, „der Ehre der Nation", seine Werke. In die Sphäre deutscher Adelsmusik gelangte die Familie wieder beim Fürstenberger in Donaueschingen und beim Fugger in Biberach. Nochmals feierte sie ein Wiedersehen am Münchener Hofe und dann traf sie endlich in Salzburg ein. Die Traumbilder erloschen, Wolfgang erwachte wieder in Salzburg.

Diese Weltreise überschüttete geradezu Wolfgang in besonders empfänglichen Lebensjahren mit einer Fülle von Bildern und Eindrücken. Er wurde auf ihr von der neuen Zeit erfaßt, die damals für die Musik heraufzog. Es entbehrt nicht der Wahrscheinlich-

Digitized by Google

keit, daß er ſchon auf der Hinfahrt beim Augsburger Verleger des Vaters G. A. Paganellis Klavierſammlung von 1756 kennen lernte. In ihr konnte er den Gebrauch von Begleitungen mit gebrochenen Akkordfiguren, die Albertiſchen Bäſſe, beobachten, die weniger dem Cembalo als dem jungen Pianoforte zugute kamen. Mit Niccolo Jommelli traf er in Ludwigsburg zuſammen. Der Groll und der Argwohn gegen italieniſche Kapellmeiſter und Hofmuſiker ließen den Vater dem Neapolitaner Meiſter die Schuld an dem Fehlſchlagen ſeiner Hoffnungen am württembergiſchen Hofe in die Schuhe ſchieben. Es wäre vielleicht für Wolfgangs Stellung zur italieniſchen Oper von Bedeutung geworden, wenn er ſchon damals bei einem längeren Stuttgarter Aufenthalte und nicht erſt ſpäter nach ſeinem Durchgange durch die neuneapolitaniſche Schule große Leiſtungen neapolitaniſcher Dramatiker in ſich aufgenommen hätte, wie ſie gerade in Jommellis Werken, namentlich der Stuttgarter Zeit, damals vorlagen. Dagegen hatte der Ludwigsburger Aufenthalt den Vorteil, daß Wolfgang einen großen Geiger, den Tartiniſchüler Nardini, hörte, deſſen „ſingbaren Geſchmack“ auf der Violine der Vater in alle Himmel hebt. Und einer ganzen Schar von erſten Inſtrumentaliſten begegnete Wolfgang dann in Schwetzingen in dem weltberühmten Mannheimer Orcheſter, dem Träger einer Sinfonikerſchule, die eigene Wege ging und gleichzeitig mit den Wienern auf einen neuen Sinfonieſtil hinarbeitete.

In beſonders ſtarker Weiſe wirkte auf Wolfgang Paris und London. Für das nationale Muſikdrama bildete in der franzöſiſchen Hauptſtadt damals die aus der italieniſchen opera buffa erwachſene opéra comique mit ihren verſchiedenen Schattierungen eine gefährliche Konkurrenz. Gegenüber den von Renaiſſancegeiſt erfüllten Meiſterwerken Rameaus, die in Deklamation, Chor und Ballett, dem hohen pathetiſchen Ton den nationalen Stil bewahrten, erſchienen die das Alltagsleben verklärenden Stücke Dunis, Monſignys und Philidors mit ihren Tendenzen der Verſchmelzung franzöſiſcher und italieniſcher Opernelemente. Hier „iſt ein beſtändi-

ger Krieg zwischen der italienischen und französischen Musik", schrieb der Vater nach Salzburg. Wohl durch Grimm, den Anhänger Rousseauscher Musikpolitik, wurden Vater und Sohn zur Italienerpartei hinübergezogen und mochten sich auf sein Betreiben die Stücke der Duni-Richtung angesehen haben. In den Pariser Konzertvereinigungen faßten neben einheimischen Kräften vom Range Gossecs die Ausländer, besonders deutsche Sinfoniker, Boden, und in den Pariser Verlagskatalogen tauchten Sinfonien der Mannheimer und Wiener Schule, von Stamitz, Toeschi, auch bereits von Joseph Haydn auf. Wie hier stieß Wolfgang damals auf deutsche Künstler auch in der französischen Klaviermusik, für die er als Klavierspieler natürlich besonderes Interesse an den Tag legte. Auf den Stilumschwung, der sich damals in ihr vorbereitete und an die wesentliche Mitarbeit deutscher Musiker knüpfte, wie auf den Verkehr, den Mozart Vater und Sohn mit diesen pflegten, bezieht sich die mit Übertreibungen gespickte Briefstelle des ersteren: „Die ganze französische Musik ist keinen T— — werth; man fängt aber nun an grausam abzuändern, die Franzosen fangen nun an, stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie hoffe, völlig erlöschen. Die Teutschen spielen in Herausgabe ihrer Composition den Meister. Darunter Mr. Schoberth, Mr. Eckard, Mr. Hannauer fürs Clavier, Mr. Hochbrucker und Mr. Mayr für die Harpfe sehr beliebt sind. Mr. Le grand ein französischer Clavierist, hat seinen Goût gänzlich verlassen, und seine Sonaten sind nach unserm Geschmack. Mr. Schoberth, Mr. Eckard, Mr. Le grand und Mr. Hochbrucker haben ihre gestochnen Sonaten alle zu uns gebracht und meinen Kindern verehrt." Wenn der Vater sich weiterhin äußert, daß die Tochter die „schwersten Stücke, die wir itzt von Schoberth und Eckard ꝛc. haben" mit einer „unglaublichen Deutlichkeit" spiele, und hinzufügt, daß hierüber der „niederträchtige Schoberth seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann und sich bei Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bei vielen Leuten zum Gelächter macht", so ersehen wir auch aus diesen Bemerkungen, daß Mozarts mit den Vertretern der neuen Klavier-

Digitized by Google

muſik damals in nähere Berührung kamen und daß die Kinder deren Stücke ſtudierten. Mit den Klavierſtücken Eckards, Legrands, Honnauers und vor allem Johann Schoberts, des Kammer-Cembaliſten des Prinzen von Conti, erhielt Wolfgang ein Studienmaterial, das ihm nach Wagenſeils Stücken eine neue Klavierkunſt erſchloß. Er ſah in ihr das Ringen um die Formprobleme der neueren modernen Klavierſonate, Verſuche beſonderer, improviſatoriſcher Durchführungsteile, die Ausbildung eines die Orgel- wie die Lautentechnik gleichermaßen abſtreifenden, zeitgemäßen Klavierſatzes. Er ſah, daß das Hammerklavier (Pianoforte), dem gegenüber Cembalo und Clavicord ſubtilere Aufgaben zugewieſen werden konnten, in der Kammermuſik für Streichinſtrumente nun auch als obligates Inſtrument eine Rolle ſpielte, im Gegenſatz zum improviſierten Accompagnement einen bis ins einzelne ausgearbeiteten ſelbſtändigeren Spielpart erhielt und, teilweiſe ähnlich wie im Konzert, in den Mittelpunkt einer bisher nur ſporadiſch gepflegten Gattung rückte. Vor allem offenbarte ſich ihm jetzt und dann bei der Rückkehr von London in den Sonaten Schoberts eine Kunſt, die nicht bloß in dieſen Form- und Stilfragen an der Spitze der modernen Pariſer Klaviermuſik ſtand, ſondern auch in ihrem Ausdrucksgehalt eine außergewöhnliche Erſcheinung darſtellte; in der erfolgreichen Verſchmelzung älterer und neuerer Stilarten, in der romantiſchen und poetiſchen Gefühlswelt, vornehmlich aber in der ſtarken Subjektivität barg ſie Elemente in ſich, welche einer ihm weſensverwandten Natur entſprangen. Wenn in den Schobertſchen Sonaten heitere Bilder auftauchten, die Stimmungen jedoch ähnlich wie bei den Mannheimern mit einem Male umſchlugen und Sturm und Leidenſchaft dämoniſch dazwiſchenfuhren, oder wenn Werther-Elegien, Sehnſuchtslieder und Heimatmelodien auch in graziöſe, fröhliche Sätze hineinklangen und ſich über dieſe wie zarte Schleier breiteten, dann mochte Wolfgang in innerer Ergriffenheit dieſe Töne aufſaugen: denn ſie ſprachen aus, was er ſelbſt faſt unbewußt fühlte, jedoch künſtleriſch noch nicht geſtalten konnte, Empfindungen wurden in ihm ausgelöſt, welche ihm die Bruſt weite-

ten und das Herz stärker schlagen ließen. Da hatte er Stücke vor sich, mit denen er eine intime Zwiesprache halten konnte, während der Vater den Autor, auf Anstiften Eckards und vielleicht auch Grimms, aus persönlichen Gründen für charakterlos hielt und schmähte. Auch war es wohl der nationale Einschlag, der unter den italienischen und französischen Einflüssen in diesen Stücken nicht verschwand, der ihn anzog und mit einer fast unwiderstehlichen Gewalt auch in den nächsten Jahren immer wieder zu ihnen hinführte. Es ist bemerkenswert, daß Wolfgang schon in diesen jungen Jahren eine selbständige künstlerische Anschauung gegenüber dem Vater wahrte.

Wie in Paris stürmten auch in London tiefgehende künstlerische Erlebnisse auf den Knaben ein. Schon nach kurzem Aufenhalt übte die Londoner Oper auf ihn ihre Wirkung aus und ließ ihn den Plan zu einem eigenen Versuch fassen. Davon legt eine Briefstelle des Vaters Zeugnis ab: „Er [Wolfgang] hat jetzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will." Im Covent-Garden flackerte damals der nationale Geist von neuem auf und erweckte das alte National-Singspiel der Gay-Pepusch'schen beggars opera wieder zum Leben. Im Haymarket lenkte die italienische Oper die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Nach den Berichten von Zeitgenossen erlangte die italienische opera seria hier damals eine „Beliebtheit wie selten seit ihrem Bestehen in diesem Lande" und errang geradezu sensationelle Erfolge. Ein ausgezeichnetes italienisches Sängerpersonal, mit den Sopranisten Manzuoli und Tenducci an der Spitze, beherrschte diese Bühne und brachte Werke von Vento, Giardini und J. Christian Bach wie auch Pasticcios zur Darstellung. Mit diesen Opern kam damals in London die Richtung der Neuneapolitaner zur Geltung, die, von den großen neapolitanischen Vorgängern der Hasseschule sich abwendend, einer Verflachung und Veräußerlichung des dramatischen Prinzips zusteuerte. Zum ersten Male stand hier Wolfgang der italienischen Oper in ihrer Reinkultur gegenüber, nicht wie früher in Salzburg nur in gelegentlichen und beschränkten Auf-

Digitized by Google

führungen und nicht wie vorher in Paris in französischen Bearbeitungen und Angleichungen. Er hörte hier bedeutende Künstler aus der Glanzzeit italienischen Operngesanges und gewann die Freundschaft Manzuolis. Er erhielt deutliche Vorstellungen von dem Wesen der italienischen opera seria, aber er begegnete in ihr bedauerlicherweise nicht den großen neapolitanischen Leistungen, sondern bereits Dekadence-Erscheinungen, die im Verein mit den Anschauungen des Vaters ihn in das Netz der Modepartei einfingen.

Das Konzertleben blühte damals in London dank einer starken Beteiligung der vornehmsten englischen Kreise an der Musik in hohem Grad auf und rief zu den einheimischen zahlreiche ausländische Künstler über den Kanal. Unter den Instrumentalsolisten tauchte eine ganze Reihe Gamben- und Cellospieler auf, von denen Sipurtini näher mit Mozart und den Seinen verkehrte. Bei den größeren Veranstaltungen bildeten den Mittelpunkt die regelmäßigen Orchesterkonzerte, die von den beiden Hofmusikern der Königin, Christian Bach und Carl Friedrich Abel, organisiert wurden und deren Sinfonien propagierten. Bahnten diese Sinfonien Bachs und seines Anhängers Abel auch keiner neuen englischen Richtung im Sinne der Wiener oder Mannheimer den Weg, schwankten sie vielmehr zwischen deutschen und italienischen Mustern, so hatten sie doch in Einzelheiten des Stils einen besonderen Charakter. Auch in der Londoner Klaviermusik entwickelten sich damals neben der älteren italienischen Klavierkunst neue Richtungen heraus, die mit dem Namen Christian Bachs verknüpft sind. Wie in der Oper, so stieß Wolfgang auch in der Sinfonie und in der Klaviermusik immer wieder auf diesen jüngsten Sohn Sebastians, der damals mit dreißig Jahren die Schule seines Bruders Philipp Emanuel und der Italiener hinter sich hatte. Der Vater erzählt, daß der König dem Sohne Stücke von Wagenseil, Abel und Christian Bach vorlegte, ferner daß Wolfgang sich damals auch zu Hause mit Bachscher Instrumentalmusik beschäftigte. Und die Mitteilungen der Schwester berichten aus dieser Zeit von gemeinschaft-

Digitized by Google

lichen Muſikübungen des Bruders mit Chriſtian Bach. Die Bedeutung, die während des Pariſer Aufenthaltes Schobert für Wolfgang gewonnen hatte, erlangte für ihn in London Chriſtian Bach. Aus der Kunſt Chriſtian Bachs ſtrömte ihm eine Innigkeit des Empfindens und eine faſt ans Weichliche grenzende Zartheit des Ausdrucks entgegen, die dem Zeitgeiſte der empfindſamen Seelen entſprachen und in ſeinem eigenen Fühlen verwandte Saiten anſchlugen. Wie Verklärung legt es ſich über einzelne Szenen von Bachs italieniſchen Opern „Orione“ und „Zanaida“: der formalen, ſinnlichen Schönheit werden in ihnen nach neuneapolitaniſcher Art auch dramatiſche Kräfte geopfert. Dieſelben zarten und lieblichen Farben verleihen neben der eleganten und flüſſigen Diktion auch Chriſtian Bachs Sinfonien ein eigentümliches Kolorit und durchdringen ſeine Klaviermuſik, für die der damalige Londoner Pianofortebau die rechten, klangvolleren Inſtrumente ſchuf. Mit dieſen teilweiſe aber auch äußerlich verwandten Stilelementen verband ſich bei dem fruchtbaren Komponiſten die Neigung zur Aufnahme neuer muſikaliſcher Mittel, zu retroſpektiven Anwandlungen wie modernen Experimenten. In die Soloopern zieht er den Chor ſowie neue Inſtrumente – die Klarinetten – und zeigt eine Anlehnung an die italieniſche Traetta-Jommelligruppe, von der er ſich aber in dramatiſchen und ſtiliſtiſchen Grundſätzen oft weſentlich trennte. In der Inſtrumentalmuſik ſteht er mit der Zweiſätzigkeit der Stücke auf dem Boden der alten Kirchenſonaten und folgt auch mit dem teilweiſen Verzicht auf einen beſonderen Durchführungsteil den Italienern; dagegen ſchreitet er in der ſcharfen thematiſchen Kontraſtierung, der durchſichtigen harmoniſch melodiſchen Setzart, den ſubjektiven Zügen und Manieren mit der neuen Zeit und bekennt ſich auch zur Kammermuſik mit obligatem Klavier. Wie bei Schobert waren es bei Chriſtian Bach wohl vornehmlich verwandte künſtleriſche und nationale Weſenszüge, dann die Bemühungen um die neue, moderne Inſtrumentalmuſik, die Wolfgang zum engen Anſchluß an ihn veranlaßten.

Außer Chriſtian Bach wirkte im Londoner Konzertleben auf

Wolfgang noch ein anderer deutſcher Künſtler, einer der größten Meiſter des 18. Jahrhunderts, der fünf Jahre vorher in Weſtminſter zu Grabe getragen worden war. Händels gewaltige Oratorienwerke mit ihrer enormen Weitſpannigkeit der Phantaſie und des Gemütslebens, ihrer ethiſchen Kraft, der dramatiſchen Schlagfertigkeit und den wunderſamen Chören – der Judas Makkabäus und das Alexanderfeſt, der Samſon, Israel in Ägypten und der Meſſias – gelangten damals „by command of their Majesties" zur Aufführung und erweckten eine Begeiſterung, in der die Stimmen der Kritiker und der Verfechter eines neuen Oratorienprinzips untergingen. Von dieſer Londoner Oratorienbewegung wurde auch Wolfgang erfaßt. Daß er Händels Inſtrumentalſtücke ſelbſt ſpielte, erwähnt kurz der Vater, der ſich jedoch ſonſt in ſeinen Londoner Briefen über Händel ausſchweigt. Und wie Wolfgang die Muſik Abels ſtudierte, die im Fahrwaſſer Chriſtian Bachs ſegelte, ſo ſtudierte er auch die Muſik Chriſtopher Smiths (Schmidts), der eine Anpaſſung des Händelſchen Stils an die neuen Strömungen verſuchte, und begab ſich damit auch in die Werkſtatt kleinerer, untergeordneterer Künſtler.

Gegenüber den Pariſer und Londoner Eindrücken gewann bei Wolfgang der Aufenthalt in den Niederlanden trotz der langen Dauer kaum eine beſondere Bedeutung. Wohl kam die Familie auch in Holland mit den führenden Muſikern in Berührung, und die Erinnerung an den einen oder anderen, den Komponiſten Chriſtian Ernſt Graf oder den Oboiſten J. Chr. Fiſcher, alſo wiederum an deutſche Muſiker in fremden Dienſten, iſt in Wolfgang nicht ganz geſchwunden. Vielleicht gerieten ihm damals in den Niederlanden auch Klavierſonaten Joſeph Haydns unter die Hände. Aber zu Eindrücken wie in Paris und London kam es bei ihm in den Niederlanden ſchon aus dem Grunde nicht, weil ſein Körper den phyſiſchen und vor allem auch pſychiſchen Anſtrengungen nicht länger widerſtand. Nochmals berührte Wolfgang dann auf der Rückreiſe in Paris die franzöſiſche Muſik, beſonders Schoberts Kunſt, und mochte die früher empfangenen Eindrücke neu beleben und vertiefen.

Digitized by Google

Die Fülle von Bildern und Eindrücken, die diese Weltreise Wolfgang spendete, beschleunigte seine geistige Entwicklung und übte auf ihn einen entscheidenden Einfluß aus. Für seinen schwächlichen Körper wäre freilich eine ruhige Kinderzeit in Salzburg ein besonderer Vorteil gewesen. Die stetige und rasche geistige Weiterentwicklung, die sich in diesen Reisejahren in ihm vollzog und keinen Stillstand duldete, hob den Wunderknaben schon gleich zu Anfang seiner Laufbahn aus der Schar der im Treibhaus aufgewachsenen Wunderkinder heraus und bildete bis in die letzten Lebensjahre des Meisters hinein die wundersame Erscheinung eines außerordentlichen Genies. Nicht allein in seinem Musizieren machten sich während der Reise die starken Fortschritte geltend, sondern auch die Kompositionen, die damals entstanden, zeigen ein anderes Gesicht. In ihnen finden wir den reichen Niederschlag der Eindrücke, welche die deutsche, französische und italienische Kunst, das Geistesleben der Weltstädte und Residenzen, in ihm hervorriefen. In die Brüsseler und Pariser Zeit der Reise (1763/64) fallen die frühesten Sonaten Wolfgangs (K. 6, 7, 8, 9), die als seine ersten Stücke in Paris gestochen und der Prinzessin Victoire, der Tochter Ludwig XV., sowie der Comtesse de Tessé gewidmet wurden. Sie nehmen den damals in der französischen Klaviermusik herrschenden Übergangsstil auf, der von der Suite und älteren Sonate eine der Brücken zur neueren modernen Klaviersonate schlägt, und folgen mit den zwischen italienischen und deutschen Formen schwankenden Sätzen zunächst den Sonaten Eckards, mit denen auch die Stücke Paganellis und des Vaters einzelne Züge gemeinsam haben. Dann wird im Aufbau und im Klaviersatz, vor allem aber in der Themendurchführung sowie der individuelleren Gedankenwelt das moderne Vorbild Schoberts maßgebend, das auch Anregungen zum Accompagnement der Violine gab. Die Sonatenfrage verliert Wolfgang von jetzt ab nicht mehr aus den Augen. Der Einfluß Schoberts dauerte fort in der zweiten Folge von sechs Sonaten Wolfgangs (K. 10–15), die er während der Londoner Zeit (1764) der Königin Charlotte von England widmete, und in denen er mit Rücksicht auf deren

Digitized by Google

Gatten wie den Zeitgeſchmack zum Accompagnement der Violine teilweiſe noch den alten Continuobaß des Violoncells benützte. Aber neben Schobert taucht nun in den Londoner Sonaten, anfangs nur vorübergehend, dann jedoch entſcheidend, das Vorbild J. Chriſtian Bachs auf. Neben die Drei- und Vierſätzigkeit tritt jetzt auch die Zweiſätzigkeit; die Reihenfolge der Sätze erfährt zeitweiſe eine Änderung, die Schobertſchen Durchführungsteile ſcheiden allmählich wieder aus zugunſten italieniſcher Melodietranspoſitionen, die Herrſchaft der leiernden Albertibäſſe wird beſchnitten. In den einzelnen Sätzen erhalten die beiden Themen eine ſcharfe gegenſätzliche Phyſiognomie und Abgrenzung, die Violinparte gelangen teilweiſe zu größerer Selbſtändigkeit. Rondoartige Stücke erſcheinen in franzöſiſcher oder deutſcher Form mit einem Mollſeitenſatz oder mehreren Seitenſätzen. Über einzelne Sätze und Satzteile werden die Fäden zarter Stimmungen und italieniſcher Melismen gewoben, aber mit einem Male dringen auch Händels majeſtätiſche Töne herein. Nach dem Vorbilde Chriſtian Bachs ſind auch Wolfgangs weitere Kompoſitionen der Londoner Zeit (1764/65) geſchrieben. In ſeinen erſten Sinfonien (K. 16, 17, 19) übernimmt er von ihm über Abel hinaus die alte dreiſätzige, italieniſche Theater-Sinfonie mit der beſonderen Färbung ihres Vermittlers. Zu den feſtlichen, konventionellen Klängen und Figuren der neapolitaniſchen Operneinleitung geſellen ſich die thematiſchen und dynamiſchen Kontraſte, die Motivwiederholungen und inſtrumentalen Feinheiten, die Rondos und weichen Melodien Chriſtian Bachs. Zeitweiſe reden in Ausdruck und Stiliſierung der Vater und Schobert, auch ältere Mannheimer Meiſter mit. Auch an der Löſung des neuen Sinfonieproblems hat Wolfgang von jetzt ab ſein ganzes Leben mitgearbeitet. Ebenfalls auf Bachſchen Anregungen fußen dann Wolfgangs Experimente mit dem vierhändigen Klavierſtück, ſowie ſeine wohl auch von Manzuoli geförderten Verſuche in der Kompoſition italieniſcher Arien (K. 21), die ihn zum erſten Male mit der Metaſtaſianiſchen Librettiſtik in näheren perſönlichen Zuſammenhang brachte und ins Fahrwaſſer der Neu-

Digitized by Google

neapolitaner lenkte. Das Vorbild Christian Bachs versank nicht vor Wolfgang und lebte in ihm auch fort, als er London bereits verlassen hatte und nach den Niederlanden übergesiedelt war. Die neue Sinfonie (K. 22), die neue italienische Arie (K. 23), die der Prinzessin Karoline von Nassau-Weilburg gewidmete dritte Serie von sechs Klaviersonaten mit Violinaccompagnement (K. 26–31), die während der Niederländer Zeit (1765/66) entstanden, sie alle tragen wiederum das Gepräge Christian Bachs, und die drei Klavierkonzerte (K. 107), die damals wohl für öffentliche Aufführungen verwendet wurden, bestehen aus bloßen Arrangements Bachscher Klaviersonaten. Zugleich kommen, vielleicht veranlaßt durch den damaligen holländischen Geschmack, in Einzelheiten aber auch französische Stilelemente wieder zum Vorschein, die sich in klavieristischen Eigentümlichkeiten, in Potpourri-Rondos und Variationseinlagen äußerten. Den französischen Neigungen holländischer Gesellschaftskreise trug er im besonderen Rechnung mit den nach der französischen Virtuosenmanier Eckards, Honnauers und anderer geschriebenen Klavier-Variationen über ein Grafsches Allegretto (K. 24) und das Wilhelmuslied (K. 25), während er mit dem „Galimathias musicum" (K. 32), einem instrumentalen Quodlibet für Orchester und Cembalo mit dem Händelmotiv am Anfang und dem Fugenthema des Wilhelmusliedes am Schlusse, an ähnliche Stücke der Heimat anknüpfte. Rondo und figurative Variation schwinden von jetzt ab nicht mehr aus seinem Gesichtskreise. Die zunehmende Gewandtheit der Bläserbehandlung in der Sinfonie deutet auf einen damaligen näheren Verkehr Wolfgangs mit Instrumentalisten, der eine oder andere Menuettsatz der Sonaten vielleicht auf Joseph Haydnsche Modelle. Nicht in ihrer Gesamtheit machten sich die künstlerischen Einwirkungen, die Wolfgang auf der Weltreise empfing, in seinen damaligen Kompositionen geltend, sondern zahlreiche Keime wuchsen vielmehr verborgen weiter hinein bis in die Zeit der Wiener Meisterjahre. Damals standen bei ihm die Einflüsse der modernen französischen und englischen Instrumentalmusik im Vordergrund, wie sie sich ihm besonders bei

Digitized by Google

Schobert und Chriſtian Bach zeigte. Bis in ſeine letzten Jahre hat er des einen genialiſch romantiſche Art, die zarte Innigkeit und ſchwärmeriſche Träumerei des andern nicht vergeſſen.

Wolfgang ſog die Werke, die er auf der Weltreiſe hörte und ſtudierte, vollſtändig in ſich auf. Er kopierte auch einzelne Stücke und ſchritt zu Bearbeitungen. Dem Studium der Vorbilder dankt er auch die Fortſchritte, die in ſeinen damaligen Kompoſitionen zutage traten und ſchon bei der Durchſicht ſeiner damaligen Sinfonien erkennbar ſind. Die Vorbilder der Oper weckten, wie die Improviſation einer Rache-Arie vor Barrington beweiſt, ſeine dramatiſche Begabung. Mit dem Wechſel der Vorbilder veränderte er in ſeinen Inſtrumentalkompoſitionen Satzzahl und Satzteile, mit ihnen fiel er bald in ältere Traditionen zurück, bald ſchloß er ſich modernen Beſtrebungen an. Dieſes vollſtändige Aufgehen in die verſchiedenen Vorbilder erklärt ſein Hin- und Herſchwanken, zugleich auch die Tatſache, daß einige ſeiner Bearbeitungen lange für ſeine eigenen Werke gehalten werden konnten. Bei dieſem innerlichen Verarbeiten der Vorbilder, deren Spiegelung mit den zunehmenden Lebensjahren immer ſchwächer wurde, begann ſich in Wolfgangs Seele bereits leiſe das eigene künſtleriſche Empfinden und Fühlen zu regen. Da finden ſich Trugſchlüſſe, Sequenzen, Intervallgänge und -ſprünge, die bis in ſeine letzten Lebensjahre feſtgehalten ſind, Einfälle melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Struktur, die glücklicherweiſe aber auch das Kindesalter ihres Autors deutlich genug verraten. Dieſe beſonderen Züge waren der damaligen Pariſer und Londoner Literatur meiſt nicht fremd, aber daß gerade ſie von Wolfgang bevorzugt wurden, iſt für ihn bezeichnend. Die Tiefe deutſchen Empfindens Philipp Emanuel Bachſcher Art ſchimmert bereits gelegentlich hindurch. Dabei ſchleichen ſich Stimmungen des jugendlichen Aufbrauſens in ſtille Andanteſätze, die der Melancholie, Sehnſucht und Todestraurigkeit in lebhafte Allegri und graziöſe Menuetts; nicht nur Satzteile, ſondern auch die Thematik ſelbſt wird in ihrem Kern mit dieſen gegenſätzlichen Stimmungen durchſetzt:

Digitized by Google

Bereits damals flammten diese Eigentümlichkeiten des Mozartschen Stils auf, die später die ästhetischen Bedenken zeitgenössischer Kritik erregten. In ihrem im Schillerschen Sinne sentimentalen Teil wurzelten sie in Wolfgangs Natur und wurden durch die empfindsame Geistesströmung der Zeit gesteigert; aber zugleich lag in Wolfgangs Natur ebenso fest die Lebensfreude und der Frohsinn begründet, die ihn später zerreibende Krisen überwinden ließen. Seine Veranlagung zwang ihn zur künstlerischen Äußerung, aber auch zur Verschmelzung dieser heterogenen Elemente. Ähnliche Töne, wie er sie selbst in sich hörte, klangen ihm entgegen, als er in Paris zu Schobert kam, in London Christian Bach und Händel nebeneinander fand. Aus diesem Grunde konnten gerade diese deutschen Musiker auf ihn auch einen entscheidenden Einfluß gewinnen und ihm ihre Sprache leihen.

Als Klavierspieler und Accompagnist war Wolfgang damals das Wunderkind, als das er zeitweise Sensationen hervorrief. In seinen Kompositionen, die kaum den Durchschnittsarbeiten der Zeit beizuzählen sind, traten bereits leise Spuren einer außergewöhnlichen und eigentümlichen Begabung zutage. Aber gegenüber den reproduzierenden Leistungen und den Fähigkeiten, sich an Vorbilder anzupassen und deren charakteristische Merkmale aufzufangen, zeigte sich in ihnen die Gestaltung wie auch die Kompositionstechnik doch erst in den Anfangsstadien. Freilich erbringen hierfür Wolfgangs Sonaten, Sinfonien und Arien, seine polyphonen Versuche eher ein gegenteiliges Beweismaterial und überraschen vielfach durch glatte und logische Arbeit, durch Ausfeilung und eine gewisse Reife. Diese müssen wir jedoch der Mitarbeit des Vaters, vielleicht auch Christian Bachs zuschreiben, die in Wolfgangs damaligen Kompositionen wohl änderten und strichen, verbesserten und ausführten, was ihnen gemangelt hatte. Vater Leopold ging dabei gewiß vernünftig und sachgemäß zu Werke und ließ charakteristische

Digitized by Google

Züge von Wolfgangs Stücken unberührt. Daß bei der endgültigen Faſſung der Sonaten, Sinfonien und Arien eine fremde Hand im Spiele war, tut aber neben einer gewiſſen Ähnlichkeit der Schreibart zwiſchen Vater und Sohn in der damaligen Zeit vor allem ein wichtiges Dokument dar. Es liegt vor uns ein Skizzenbuch, das von Wolfgang während der Londoner Zeit benutzt wurde und von fremden Korrekturen verſchont blieb. Wir blättern und ſtaunen. Dieſes Büchlein gewährt ganz andere Einblicke. Da treffen wir wiederum Inſtrumentalmuſik, kurze Stückchen nach Art des früheren Wiener Notenbuchs, Sonaten- und Sinfonie-Fragmente. Wir beobachten wie in den Sonaten und Sinfonien den Reichtum der Einfälle, die Luſt des Experimentierens, den Einfluß Schoberts, den Anſchluß an Chriſtian Bach, die Wirkung Händels. Auch Philipp Emanuel Bach blickt herein. Kindliche Gedanken, eigentümliche Ausdrucksweiſen, Heimatklänge ſtellen ſich ein, hinter einigen Stücken dürften Bearbeitungen fremder Vorlagen zu ſuchen ſein. Melodiekeime ſproſſen ſchüchtern hervor, die ſich erſt viel ſpäter entfalteten:

und wir werden dabei, freilich nur entfernt, an ähnliche Vorgänge in Beethovens Skizzenbüchern erinnert. Im Grundzuge enthüllen die 43 Stücke des Skizzenbuchs kaum eine neue Seite Wolfgangs. Aber in der Ausführung und in der Geſtaltung ſtehen ſie weit unter den Sonaten und Sinfonien. Stellen tauchen auf, die in der Unbeholfenheit und Unſicherheit, im Aneinanderſtückeln mit den Sonaten keinen Vergleich aushalten und ſich auch im Hinblick auf den improviſatoriſchen Charakter des Skizzenbuchs nur ſchwer begreifen laſſen. Immerhin mag Wolfgang in den einen oder andern Andeutungen Dinge geſehen haben, die wir heute kaum mehr enträtſeln können. Wer ſolche Stücke eintrug, konnte aber nicht der Techniker der Sonaten und Sinfonien ſein. In dieſe muß eine fremde Hand eingegriffen haben. Der kleine Wolfgang rückt uns in dieſem Skizzenbuch menſchlich viel näher. Die Legende des aus

ſich ſelbſt heraus ſchaffenden Wunderkindes wird zerſtört, und auch für Wolfgang der natürliche Entwicklungsprozeß beſtätigt. Der techniſch frühreife Klavierſpieler verleugnete durchaus nicht ſeine produktive Begabung, aber er äußerte ſie erfreulicherweiſe in der Art eines entwicklungsfähigen, mit den ſtärkſten Talenten ausgeſtatteten Knaben im Alter von acht bis neun Jahren, der zur ſchöpferiſchen Reife erſt noch auf einem weiten Wege durch Studien und innere Erlebniſſe hindurchgehen mußte. Zunächſt erfolgte eine Abklärung der Reiſeeindrücke ſowie eine Vertiefung der theoretiſchen Studien, die nach den Verſuchen des Skizzenbuches namentlich in kontrapunktiſcher Hinſicht notwendig erſchienen, als Wolfgang nach der Weltreiſe mit Eltern und Schweſter nun Ende November 1766 wieder in die Ruhe und Stille des Salzburger Elternhauſes einkehrte.

Digitized by Google

Konzert der Familie Mozart in Paris
Stich nach dem Aquarell von L. C. de Carmontelle

Digitized by Google

Musikalischer Tee beim Pri

Olbild gemalt 1766 von Barthélemy Ollivier

Digitized by Google

François de Conti in Paris

iehe hiezu die Beschreibung S. XVI/XVII]

Digitized by Google

Der achtjährige Mozart mit dem Nachtigallennest
Ölbild von 1764 aus der Zeit des Londoner Aufenthalts

Digitized by Google

4. In der Heimat (1766/1767)

Für den zehnjährigen Jungen, dem die Weltreise den kindlichen Übermut und das phantasievolle Märchenträumen nicht geraubt hatte, begann nun ein Jahr des Ausruhens, aber auch fleißiger und systematischer Arbeit. Die künstlerischen und materiellen Erfolge hatten in Vater Leopold nicht die Erkenntnis getrübt, daß er die Tochter und vor allem den Sohn mit deren zunehmenden Lebensjahren weit über das Stadium des Wunderkindes hinausführen müsse, um ihnen für die Zukunft eine musikalische Stellung zu sichern. Schon auf der Heimreise hatte er in einem Briefe an seinen Salzburger Hausherrn Hagenauer das Programm für die kommende Studienzeit ausgesprochen:

„Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne an die Schuldigkeit des Vaters zu gedenken, mich reizen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren. Und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es itzt. Sie wissen, daß meine Kinder zur Arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eines das andere verhindert, sich an müßige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen; die Gewohnheit ist eine eiserne Pfoad [Hand]. Und Sie wissen auch selbst, wie viel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl zu lernen hat ..."

Das „Lernen" Wolfgangs erstreckte sich auf eine Erweiterung der Kenntnisse in alten und neuen Sprachen, in Latein, Italienisch und Französisch, musikalisch auf Übungen im zwei- und dreistimmigen kontrapunktischen Satze, denen auch Cantus firmi aus Fuxens bekanntem „Gradus ad Parnassum" zugrunde gelegt waren. Mit der Forderung früher kontrapunktischer Schulung im musikalischen Unterricht verteidigte Vater Leopold die ältere Zeit. In einem Quartheft von 41 Blättern sind Wolfgangs Übungen

mit den Korrekturen des Vaters überliefert. Auch hier beobachten wir bei Wolfgang die Unsicherheit des Arbeitens, das Herumstreichen, das Experimentieren, bis er sich allmählich mehr in die strenge Satzweise hineinschreibt. Einen Anreiz, selbst a-capella-Stücke abzufassen, vermochte das Fuxsche Lehrbuch auf Wolfgang auch weiterhin zunächst nicht auszuüben, die Pariser und Londoner Eindrücke hatten ihn der modernen Kunst gewonnen.

Bei den kontrapunktischen Studien schwand in Wolfgang nicht die Erinnerung an die Werke, auf die er in Paris und London sein Augenmerk gerichtet hatte, und mit denen ihn auch weiterhin ein inneres Band verknüpfte. Vielleicht zur Förderung der eigenen Klaviertechnik wie zur Bereicherung seines Programms für den Salzburger Hof vereinigte er verschiedene Sonatensätze der Pariser Klavieristen, von Schobert, Eckard, Honnauer und Raupach nach Pasticcio-Art zu dreisätzigen Stücken und verlieh ihnen durch Einfügung von Tuttistellen und Begleitungen des Orchesters, von zu Kadenzen einladenden Cäsuren den Charakter von Klavierkonzerten (K. 37, 39, 40, 41). An einzelnen Stellen konnte er nicht widerstehen, selbständig einzugreifen, die Intensität des Ausdrucks zu steigern oder überraschende Episoden aus einer ganz andern Gefühlssphäre einzuschalten. Zu den nachwirkenden Pariser und Londoner Anregungen gesellten sich bei Wolfgang aber jetzt auch die, welche von dem erzbischöflichen Hof und der Salzburger Hofmusik ausgingen.

Salzburg war das alte, wie er es verlassen hatte. Das dortige Kunstleben kam ihm aber wohl erst jetzt stärker zum Bewußtsein. In die Salzburger Hofmusik war während Mozarts Abwesenheit ein neuer Künstler, Michael Haydn, eingetreten. Vielleicht auf Veranlassung des Vaters geriet Wolfgang jetzt zum deutschen biblischen Oratorium und zur alten lateinischen Schulkomödie, denen er nach dem Vorbild des Vaters am Hofe und in der Universität mit der „Schuldigkeit des ersten Gebots“ (K. 35) und „Apollo et Hyacinthus“ (K. 38) seinen Tribut zollte. Und mit einer deutschen „Grabmusik“ für die Fastenzeit (K. 42) griff er sogar auf den alten

Digitized by Google

Allegoriendialog zurück. Auch in dieſen Stücken klingen gelegentlich die zarten Töne Chriſtian Bachs wie Händelſche Melismen an, aber viel ſtärker ſchlug der neapolitaniſche Oratorienſtil Haſſeſcher Richtung durch, der mit Zuſtimmung des Hofes in ähnlichen Werken Eberlins und Adlgaſſers, der Freunde des Mozartſchen Hauſes, blühte und von dieſen eine deutliche ſüddeutſche Färbung erhielt. Und für eine zum Benediktusfeſt des nahen Kloſters Seeon geſchriebene Offertorien-Motette (K. 34) gaben die Offertorienſammlungen der Ordenskomponiſten der ſüdbayriſchen und ſchwäbiſchen Klöſter, der Rathgeber, Kayſer und beſonders Königsperger, das Vorbild. Wie Wolfgang gleich dem Vater mit dieſen Werken an ältere, in Salzburg gepflegte und lokaliſierte Stilgattungen anknüpfte, ſo huldigte er auch mit Suitenſtücken wie einer ſiebenſätzigen „Caſſation“ (K. 99) und einer fünfſätzigen „Serenade“ nebſt eingeſchobenem Oboen- und Hornkonzert (K. 100), die in dieſe Zeit fallen dürften, ſowie mit anderer heute wohl verlorener Inſtrumentalmuſik Salzburger Traditionen. Auch hier verſchwinden nicht Stilelemente Chriſtian Bachs, dabei machen ſich aber Salzburger Züge von der Art des Vaters und nun auch Michael Haydns bemerkbar, von denen der letztere den ſüddeutſchen Ton Eberlins in den modernen Inſtrumentalſtil hinübertrug. In Salzburger Traditionen wurzelte weiterhin die Inſtrumentierung, die Wolfgang den Stücken dieſer Zeit angedeihen ließ. Die Spielparte der Streicher werden verfeinert und differenziert, die Bläſer zu ſelbſtändigeren und eigenartigeren Aufgaben benutzt. Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner ſpielen häufiger eigene Melodien oder ſtreuen Kontrapunkte ein, die Bratſchen trennen ſich nach dem Vorbilde des Vaters in zwei Gruppen, nach dem Muſter Eberlins tauchen Poſaunenſtellen auf.

Das Jahr der Salzburger Ruhe zeitigte bei Wolfgang neben der Mehrung der kontrapunktiſchen Kenntniſſe, die in den damaligen Kompoſitionen freilich noch eine ungeſchickte und mehr äußerliche Verwendung fanden, eine Annäherung an die deutſchen Muſiker der Heimat. Im Grundriß und im Zuſchnitt der Stücke

Digitized by Google

wie in der Orchesterbehandlung begannen unter ihrem Einfluß bei ihm neue Umbildungen, die eine weitere Entwicklungsperiode vorbereiteten. In den Werken Eberlins und Michael Haydns begegnete er Heimatstimmungen, wie sie von seiner Seele ausgingen. Mit den Ratschlägen hörte auch die Mitarbeit des Vaters nicht auf. Die in den Autographen heute erkennbaren Korrekturen und Zusätze bezeichnen wohl nur einen Teil der Hilfeleistungen des Vaters. Gelegentlich hören wir wieder die persönliche Sprache Wolfgangs; so wenn im ersten Allegro der Serenade auf die fröhlichen Bilder sich mit einem Male Melancholie herabsenkt und die lebhaften Figuren der Streicher von stockenden Synkopen und Fermaten abgelöst werden, oder im zweiten Andante der Cassation die Klagemelodien der ersten Geigen eingreifen. Ein dramatischer Blick zeigt sich in den Accompagnato-Rezitativen der „Schuldigkeit des ersten Gebots" mit ihren reichen Tonmalereien des Heulens, des pochenden Herzens und anderer damals üblicher Wortillustrationen. Wenn bei dem erneuten Rufe des Christgeistes:

„Erwache fauler Knecht!
Du wirst von deinem Leben
Genaue Rechnung geben"

plötzlich die Secco-Rezitative durch einen nach dem Vorbilde Eberlins und Michael Haydns von sordinierten Streichern begleiteten, geheimnisvollen Adagioeinsatz der Altposaune unterbrochen werden und dabei der Fis moll-Mittelsatz der früheren Arie leise anklingt, dann wird die Situation blitzartig erhellt. Und als sich im Benediktus-Offertorium die Stimme des Heiligen erhebt, setzen die Bässe im Unisono ein, deren Worte die andern Stimmen in Begeisterung wiederholen.

5. Wien (1767 – 1769)

Das ruhige Arbeitsjahr in Salzburg war noch nicht abgelaufen, da bestieg im September 1767 die Familie Mozart bereits wiederum den Wagen, um eine neue Reise anzutreten, von der sie erst Anfang des Jahres 1769 wieder nach Salzburg zurückkehrte. Die für die nächsten Monate in Aussicht stehende Vermählungsfeier der Erzherzogin Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel ließ den Vater Leopold abermals Wien als Ziel ins Auge fassen. Dorthin richteten sich immer wieder die sehnsüchtigen Blicke der Salzburger Hofkreise, dort hatten sich die beiden Wunderkinder, besonders Wolfgang, schon vor fünf Jahren weitgehende Sympathien erworben.

Jedoch die Reise begann und endete für Vater Mozart und die Seinigen mit Enttäuschungen; sie erfüllte namentlich nicht die auf den kaiserlichen Hof gesetzten Hoffnungen. Schon kurz nach dem Eintreffen der Familie Mozart in Wien starb die fürstliche Braut. Die Blatternkrankheit griff epidemisch um sich. Mozarts flüchteten nach Olmütz, wo sie der Domdechant Graf von Podstatzky aufnahm. Nach den Scharlach- und Fiebererkrankungen der früheren Reisen wurden die beiden Kinder hier jetzt von den Blattern befallen. Als diese glücklich überwunden waren, wanderten die Reisenden wieder nach Wien zurück. Die kaiserliche Familie begrüßte sie leutselig als alte Bekannte, und auch einzelne Adelskreise folgten diesem Beispiele. Allein der klavierspielende Wunderknabe von 1762 wurde jetzt nicht mehr als Gegenstand der Sensation gefeiert, sondern als zwölfjähriger Musiker bereits der Kritik unterstellt und mit anderen Maßstäben als vorher gemessen. Das allgemeine Interesse für seine Leistungen hatte sich verflüchtigt und verschiedentlich traten ihm nun auch Mißgunst und Neid hemmend in den Weg.

Mit Überraschung und Sorge blickte Vater Leopold auf diese veränderte Stellungnahme der Wiener zu seinem Sohne. Kaiser

Digitized by Google

Joseph kam ihm zu Hilfe, indem er Wolfgang zu der Komposition einer Oper ermunterte. Als der Aufführung der „Finta semplice“ sich aber immer neue Schwierigkeiten entgegenstellten, als der von Haydn als „krummer Teufel“ verspottete Pächter der Hofoper Giuseppe d'Affliſio mit Ausreden den Termin bis in den Sommer hinausschob, verdichteten sich in dem Vater die Vorstellungen von einer absichtlichen Gegnerschaft musikalischer Kreise zu Schreckensbildern, die ihm die Gespenster der Verfolgung und die Fallgruben italienischer Intriganten vortäuschten. Er suchte den Schwierigkeiten zu begegnen, indem er sich mit ersten Musikern der Stadt verständigte, den Sohn unter Kontrolle spielen und komponieren ließ und schließlich eine Beschwerdeschrift dem Kaiser überreichte. „Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig,“ schrieb er am 30. Juli 1768 nach Salzburg, „sonst wäre ich die undankbarste Kreatur: und wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halben zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man alles, was nur ein Wunder heißt, lächerlich machet und allen Wundern widerspricht.“ Und wiederholt betont er die Notwendigkeit, die „Ehre meines Kindes“ zu retten. Die Angelegenheit verlief jedoch im Sande und Wolfgangs erste Opera buffa ging in Wien nicht über die Bretter. Als Trost mochten es die Eltern damals noch empfinden, daß Wolfgang für einen Privatkreis des Dr. Anton Meßmer ein Singspiel „Bastien und Bastienne“ schreiben konnte; und auf Betreiben des angesehenen Jesuiten Parhammer, der schon als Missionar nach der Protestantenverfolgung die Salzburger Gegend durchwandert hatte, durfte er zur Grundsteinlegung der neuen Waisenhauskirche im Dezember seine neuen Kirchenstücke aufführen. Bald darauf fuhr aber die Familie wieder nach Salzburg zurück. Während des Wiener Aufenthalts hatte Vater Leopold geschrieben: „Sehen Sie, wie man sich in der Welt durchraufen muß. Hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolget ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit.“ Diese Gedanken beschäftigten ihn wohl auch auf der Heimreise.

Digitized by Google

Gegenüber den früheren Reiſen hatte dieſer zweite Wiener Aufenthalt der Familie Mozart alſo nur geringe äußere Erfolge erzielt. Aber wie aus der Weltreiſe zog Wolfgangs innere Entwicklung auch aus dieſer zweiten Wiener Zeit reichen Nutzen. Wohl auf Veranlaſſung des Vaters kam Wolfgang damals in perſönliche Berührung mit Giuſeppe Bonno, dem in der Inſtrumentationstechnik fortſchrittlichen Kapellmeiſter des Prinzen von Hildburghauſen, mit Metaſtaſio, dem neben Zeno bedeutendſten Vertreter neapolitaniſcher Librettiſtik, mit Johann Adolf Haſſe, dem weltberühmten Führer der dritten neapolitaniſchen Opernſchule. Aus den damaligen freundſchaftlichen Begegnungen ſchöpfte der neunundſechzigjährige Haſſe das weitſichtige Urteil über Wolfgang, das er einem Venezianer Freunde mitteilte: „Certo è, che se a misura dell' età crescerà ne' dovuti progressi, sarà un portento.“ „Il giovane Mozart è certamente portentoso per la sua età, ed io pure lo amo infinitamante.“ Der Verkehr der Mozarts mit Chriſtoph Willibald Gluck wird dagegen die Grenzen äußerlicher Höflichkeit kaum überſchritten haben. Vater Leopold neigte ſchon durch ſeine Kunſtanſchauung eher zur Wiener Haſſepartei und ſuchte in dieſer Richtung auch ſeinen Sohn zu beeinfluſſen. Er ſtand der Gegenpartei, die ſich in Wien um Gluck ſcharte und aus den bisherigen muſik-dramatiſchen Regenerationsbeſtrebungen der neapolitaniſchen Haſſeſchule die letzten, kühnſten Konſequenzen zog, innerlich fremd gegenüber und glaubte ihr in ſeinem Mißtrauen ſogar Machinationen gegen den Sohn zuſchreiben zu müſſen. Auch mit anderen Wiener Muſikern, mit Sängern und Sängerinnen der Wiener Oper werden Mozarts Beziehungen angebahnt und fortgeſetzt haben. Die Zuſammenkunft Wolfgangs mit dem Baſſiſten Caratoli und dem Tenoriſten Caribaldi bezeugt das Beſchwerdeſchriftſtück des Vaters; dieſe und andere Geſangskräfte, wie die Primadonna Eliſabeth Taiber, den Münchener Kaſtraten V. Rauzzini und den Tenoriſten G. Tibaldi konnte Wolfgang auch im Theater hören.

Über die damaligen Wiener Theaterverhältniſſe goß Vater

Leopold in seinen Briefen nach Salzburg die Schale seines Zornes aus, den die Erfahrungen mit Affliſio in ihm wachgerufen hatten. Vorwürfe, wie sie auch der Kreis des mutigen Sonnenfels austeilte, hagelte es auf die Wiener nieder, wenn er Ende Januar berichtete: „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind, ernsthafte und vernünftige Sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensband, wird wegen einem hanswurstischen Zote oder einfältigen Spaß mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Atem kömmt, hingegen bei der ernsthaftesten Szene, bei dem rührend und schönsten Action, und bei den sinnreichesten Redensarten mit einer Dame so laut schwätzen, daß andre ehrliche Leute kein Wort verstehen können." Und weiterhin fügte er bei: „Solange der Fasching dauert, denkt man hier auf nichts als auf das Tanzen. In allen Ecken sind Ball: aber Nb: alles auf gemeine Unköſten; sogar die Redoute bei Hofe ist für bares Geld." Gewiß waren die Klagen über die Mißstände der damaligen Wiener Theaterverhältnisse und die Leichtlebigkeit des Wiener Publikums berechtigt, aber sie schossen doch übers Ziel und ließen die heraufziehende Periode der Besserung der Zustände sowie die echten künstlerischen Leistungen außer acht, die das Wiener Theater- und Musikleben damals auch bot.

In der Oper erschienen Hasses „Partenope" und sein Intermezzo „Piramo e Tisbe" sowie Glucks „Alceste". Erreichte der Regenerator der neapolitanischen Oper in der „Partenope" auch nicht mehr die Höhe des „Solimano" und „Arminio", so hatte er doch immerhin noch die Kraft, Figuren wie den Alceo musikalisch scharf zu profilieren. Das Reformwerk Glucks bedeutete damals erst ein Lokalereignis. Zu diesen seriösen Werken kam im damaligen Wiener Spielplan die Opera buffa, für die Affliſio als egoistischer Freund der Burleske ein besonders geeignetes Personal

Digitized by Google

bestellt hatte. So ging Niccolo Piccinnis „La buona figliuola", ein Werk von europäischem Ruf, in Szene, ferner Florian Leopold Gaßmanns „La notte critica" und Giuseppe Scarlattis „La moglie padrona". Wolfgang wurde hier in die Welt der neuen italienischen Opera buffa versetzt, die er vorher in Paris aus ihrer Wirkung auf die französische Opéra comique kennengelernt hatte und die auch ihn damals stärker als die Seria gefesselt zu haben scheint. Der junge Opernkomponist hörte ein Originalwerk Piccinnis und sah in ihm wie in Hasses „Partenope" Gestalten von starker musikalischer Charakterisierungskunst, die rührende Cecchina oder den tapferen, trinkfreudigen deutschen Soldaten Tagliaferro. Die innigen, zarten und elegischen Töne, die einflossen und über die dichterische Vorlage hinaus dem Buffostücke eine höhere Weihe gaben, trafen in ihm gleichgestimmte Saiten. Die Mannigfaltigkeit der Formen wie die geist- und phantasiereiche, dramatisch ausholende Orchesterbehandlung berührten bei ihm Interessen, auf die er schon vorher sein Augenmerk gerichtet hatte. Aus diesen Gründen boten ihm Piccinnis Buffostücke auch weiterhin eine Quelle reicher Anregungen. In Gaßmann begegnete er dem Beispiel eines einheimischen Musikers, der in der Opera buffa im italienischen Fahrwasser segelte, aber auch individuelle Züge der Personenzeichnung, des Humors und der instrumentalen Arbeit an den Tag legte.

Neben der italienischen Opernkunst und den über sie hinausstrebenden Richtungen machte Wolfgang damals in Wien auch Bekanntschaft mit dem jungen deutschen Singspiel. In seinem volkstümlichen Lokalton wurzelte der Wiener Schößling in der Kurz-Bernardonschen Volkskomödie mit Gesang, seine stilistische Buntheit erhielt er in der Nähe der hochentwickelten italienischen Kunst. Der Literatenkreis der Sonnenfels, Ayrenhoff, Heufeld, Klemm, Gebler und Denis mochte ihm bei seinen Bestrebungen zur Hebung der Wiener Schauspielbühne besondere Sympathien zuwenden. Heufeld ging im Hause Dr. Meßmers „auf der Landstraße" ein und aus. Auch Hillersche Singspiele, von denen „Lisuart und

Digitized by Google

Dariolette" bereits Anfang 1767 am Kärnthnertor gespielt wurde, dürften hier nicht unbeachtet geblieben sein. Wolfgang wurde da von den ersten Flügelschlägen einer nationalen deutschen Opernkunst berührt.

In der Instrumentalmusik, die in „Akademien" und Privatzirkeln zu Worte kam, stieß Wolfgang nach den Londoner Orchester-Veranstaltungen damals auf eine bodenständige Kunst, die Konzert-Sinfonie der Wagenseil, Monn, Starzer und ihrer Richtung, die mit der Mannheimer und der norddeutschen Schule die innere Entwicklung des neuen deutschen sinfonischen Stils in Fluß brachte und für die entscheidende Tat Joseph Haydns den Boden bereitete. War Wolfgang früher in Wien und Mannheim bei seinen jungen Jahren und der Kürze des Aufenthalts diese heranwachsende neue Instrumentalkunst kaum zum Bewußtsein gekommen, so zog sie ihn jetzt in ihren Bann.

Auch in der damaligen Wiener Kirchenmusik herrschte gegenüber den Salzburger Gepflogenheiten eine größere Mannigfaltigkeit. Noch war die ernste, strengere Richtung der Fux, Caldara und Tuma nicht vergessen. Daneben blühte die neuere Instrumentalkirchenkunst neapolitanischer Observanz mit der Weichheit des Ausdrucks, dem teils homophonen teils polyphonen Charakter und dem opernartigen Zuschnitt. Hasses Kirchenmusik, auch die Gaßmanns, gewann hier besonders an Boden und Ansehen.

Wolfgangs Kompositionen aus dieser Zeit zeigen, daß nach Paris und London jetzt Wien auf ihn starke künstlerische Wirkungen ausübte. Besonders traten diese in Erscheinung auf dem Gebiete der Oper. Mit der „Finta semplice" wandte sich Wolfgang zum ersten Male der italienischen komischen Oper, der Opera buffa zu, der er später neue Wege eröffnen sollte.

Das gelegentlich an „Così fan tutte" erinnernde, von Goldonischem Geiste erfüllte Textbuch der „Finta semplice" stammte aus dem Lager der Wiener Reformpartei. Nach dem Zeitgebrauche mußte es Wolfgang, wie auch fernerhin in ähnlichen Fällen bis in die Wiener Meisterjahre hinein, ohne Widerrede hinnehmen,

Digitized by Google

und auch der Vater mochte wohl Bedenken unterdrücken. Marco Coltellini, der Dichter der tauridischen Iphigenie Traettas und baldige Nachfolger Metastasios im Amte des Poeta Cesareo, hatte im Gegensatz zu den Zielen seiner seriösen Texte die erprobten Rezepte der älteren Opera buffa aufgegriffen. Da marschieren in den drei Akten auf die wohlbekannten Typen der beiden Hagestolze, der Polidoro, ein furchtsamer Narr, und Cassandro, ein eingebildeter Pseudoweiberfeind. Rosine treibt als „verstellte Einfalt“ zugunsten ihres Bruders, des Offiziers, mit ihnen ihren Schabernack und zieht sie wie Puppen an der Schnur hin und her. Der Offizier Fracasso ist diesmal aus Ungarn gebürtig und kann schließlich doch Giacinta, die Schwester der beiden Hagestolze, heimführen. Und auch die beiden unvermeidlichen Gestalten des Dieners und der Zofe setzen wieder ihre Karten ins Spiel. Diese Heiratsgeschichte ist mit den bekannten Mitteln ausstaffiert, die zu burlesken Mißverständnissen, Verwicklungen, Duellszenen und ähnlichen Situationen Anlaß geben, und endet schließlich mit einem kühnen Sprung zur allgemeinen Zufriedenheit.

Wolfgangs Musik zur „Finta semplice“ (K. 51) entstand unter dem Eindruck der Wiener Buffa, besonders unter dem der „buona figliuola“ Piccinnis. Mit ihr teilt sie im Gegensatz zum Salzburger Oratorium und Schulstück den größeren Bestand an verschiedenen Gesangsformen, die abwechslungsreichen und anschmiegsamen Buffostücke, die modernisierten seriösen und semiseriösen Arien, den rondomäßigen Verlauf der Finale. Wie Piccinni schlägt Wolfgang den volkstümlichen Ton an und betont in ihm die anmutigen und innigen Züge, schüttelt im engsten Rahmen buffoneske und seriöse Teile durcheinander und verleiht durch chromatische Gänge intimen Herzensergüssen eigenartige Reize. Mit Piccinni bemüht er sich vor allem, nicht nur die Bläserstellen, sondern den ganzen Orchesterapparat mit pulsierendem Leben zu erfüllen und ihm ähnlich wie auch Gaßmann zu einer verschiedentlich über die Singstimmen hinausreichenden Rolle zu verhelfen. Und außerdem klingen in Melodien und Rhythmen von der Art

Digitized by Google

Piccinnis, Hasses und Gaßmanns auch noch Erinnerungen an Händel und Christian Bach, den Vater und andere Salzburger Musiker herein.

Bei der Komposition der „Finta semplice“ hatte Wolfgang in ganz anderem Maßstabe als vorher in Salzburg auf eine Gepflogenheit Rücksicht zu nehmen, die schon lange an den italienischen Bühnen geübt wurde. Die Rollen mußten für ein bestimmtes, zur „Stagione“ – der italienische Ausdruck ist gleichbedeutend mit dem französischen „Saison“ – berufenes Künstlerpersonal geschrieben und diesem angepaßt werden. Stimmen und Darstellungsvermögen der Baglioni und Eberhardi, der Caribaldi, Caratoli und Laschi schwebten Wolfgang während der Opernarbeit vor, den Wünschen dieses Ensemble hatte er sich durch Abänderungen, Streichungen und neue Einlagen zu fügen. Die später zur Meisterschaft ausgereifte Fähigkeit, die einzelnen Rollen für ein bestimmtes Sängerpersonal zurechtzuschneiden und sie gleichzeitig individuell und vollendet zu charakterisieren, war bei Wolfgang damals freilich noch kaum entwickelt. Was konnte auch der zwölfjährige Junge mit diesen Figuren viel anfangen, was verstand er viel von Frauenintrige und Ehesatire? Er mußte sich vergreifen und konnte nur einigermaßen äußerlich die ihm obliegenden Aufgaben bewältigen. Gelegentlich nimmt er einen Anlauf zu einer Charakterisierung. Wohl nach dem Vorbild Piccinnis legt er dem schüchternen, von Liebesstürmen ergriffenen Polidoro, der zur Zielscheibe des allgemeinen Spottes dient, vorübergehend zarte und innige Melodien in den Mund. Als Giacinta im letzten Akte in Angstzustände gerät, vergißt er die fingierte Situation und musiziert im Gluckschen Stile mit Tremolos und verminderten Akkorden, mit pathetischen Gängen und tragischen Akzenten, als stellten sich dem Mädchen wie dem Orpheus die Geister der Unterwelt hemmend in den Weg:

Digitized by Google

Am besten gelingen ihm noch einige amouröse Arien der Titelheldin oder Szenen wie Cassandros Betrunkenheit.

Mit der „Finta semplice" wagte Wolfgang unter dem Einfluß der Wiener italienischen Oper den ersten Versuch auf dem Gebiete der Opera buffa. Mit dem Meisterwerke Piccinnis konnte es die „Finta semplice" natürlich in keiner Weise aufnehmen. Sie zeigte lediglich die äußerliche Nachbildung der Buffa. Einen anderen Erstlingsversuch unternahm Wolfgang im Kreise der Wiener Literaten auf dem Gebiete des deutschen Nationalsingspiels, dessen großer Meister er später wurde.

Die schon durch Gottsched zur Nachbildung empfohlene, in Wien durch den Grafen Durazzo aufgenommene französische Opéra comique lieferte aus ihren Parodien die literarischen Materialien, die wie Christian Felix Weiße auch der Wiener Regisseur Fr. W. Weiskern für die deutsche Singspielbühne bearbeitete. Die Parodie auf Rousseaus sensationellen „Devin du village", die unter dem Titel „Les amours de Bastien et Bastienne" auf dem Pariser Theater der Madame Favart der arkadischen Naturschwärmerei die realistische Folie gegeben hatte, bildete die Grundlage für Weiskerns einaktige „Bastienne". Der schlagfertige Vertreter der Stegreifkomödie hatte das Schäferspiel von der Wiederversöhnung des auseinander geratenen Liebespaares aufgegriffen, in die vor Lessing und Goethe vielfach geübte ungelenke Theatersprache gekleidet und mit österreichischen Dialektwörtern aufgeputzt. So war das Stück im Jahre 1764 im Drucke erschienen. Der eigene Wunsch bestimmte vielleicht diesmal ausnahmsweise Wolfgang und den Vater zur Wahl dieses Textes.

Wenige Monate vor Weiskerns Tode (im Dezember 1768) vollendete Wolfgang die Musik zu „Bastien und Bastienne" (K. 50), von der er vielleicht schon vorher zu Salzburg einzelne Teile begonnen hatte. Aus den Pariser Tagen mochte er sich noch der Stücke Philidors und Monsignys erinnern. Bei der stilistischen Ausgestaltung übte er jene Vermengung verschiedenartiger Formen, wie sie auch dem norddeutschen Singspiel Johann Adam Hillers

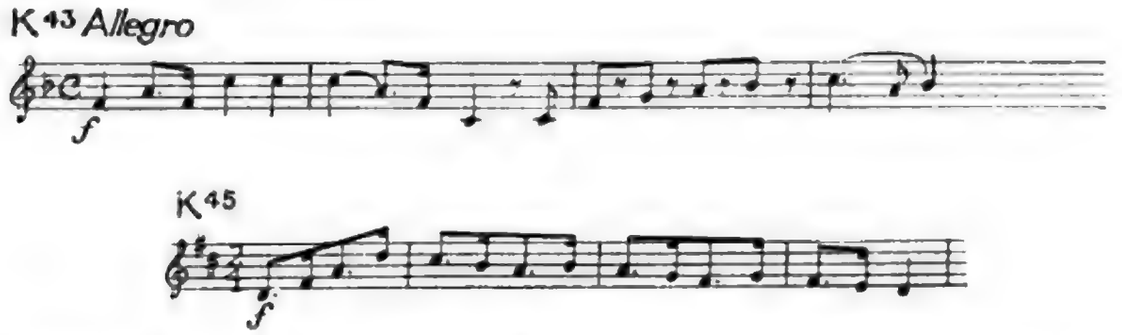
Digitized by Google

(1728–1804) eigen war. Er stellte einfache, gemütvolle Lieder mit Arien, leichten, kleine Motive abhaspelnden Parlandonummern, mit Ensembles und selbständigen Instrumentalsätzchen zusammen und verband diese verschiedenen Bestandteile durch gesprochenen Dialog. Dabei steigen Reminiszenzen aus der Salzburger Zeit auf, Melodieknospen Hillers, Philidors und Monsignys treiben Blüten, die Liederbücher des Elternhauses geben Anregungen. Über Hiller hinaus finden Eigentümlichkeiten der Opéra comique gelegentliche Anwendung und außerdem bleibt auch noch der Geist der Piccinnischen Opera buffa lebendig. Durch diesen bunten Reigen musikalischer Stilelemente schimmert wie durch einzelne Teile der „Finta semplice" bereits deutlich Wolfgangs Sinn für musikalischen Humor und seine Begabung für das deutsche Lied. Aus der Figur des heilkundigen Colas, der die Aussöhnung des Liebespaares bewerkstelligt, wird durch die Musik der burleske Zauberer des Wiener Puppentheaters, der bald wie ein Bänkelsänger auftritt, bald mit gewichtiger, tiefernster Miene sein Amt verrichtet. In seine Beschwörungsformel (Diggi, daggi, schurry, murri) mit den zerhackten Rhythmen der Singstimme fahren die aufgeregten Figuren des Orchesters. Musikanten aus österreichischen Dörfern, nicht aus Arkadien, streuen auch sonst im Orchester Späße ein und greifen auf ihren Instrumenten gelegentlich falsche Töne. Die beiden Hauptpersonen nehmen an einzelnen, echt empfundenen Liedstellen vorübergehend eine plastischere Gestalt an.

Mit Wolfgangs beiden Bühnenstücken zeigen auch seine vier Sinfonien aus dieser Zeit (K. 76, 43, 45, 48) den Wiener Einfluß. Zunächst ist in ihnen noch das Londoner Vorbild Christian Bachs erkennbar, aber zusehends wird dieses durch den Wiener Konzertsinfoniestil verdrängt. Nach dem Vorgang Wagenseils, Monns und ihrer Mitgänger erscheinen in ersten Sätzen vollständige Reprisen und Durchführungen mit Ansätzen zu thematischer Arbeit, fangen die Streicher in Imitationen einander Melodien ab, behaupten die Menuetts die dritte Stelle der Viersätzigkeit. Die Instrumentation verfolgt in den Bläser- und Streicherparten die bereits in Salzburg

Digitized by Google

eingeschlagene Richtung weiter und macht sich den Apparat der Wiener Sinfoniker wie auch Piccinnis nutzbar. Mit andauernden dynamischen Kontrasten, stockenden, pathetischen Rhythmen, dominierenden Episoden der ersten Geigen äußern sich dramatische Elemente, die bereits seit Caldara in der Wiener Sinfonie Platz gefunden hatten. Wie bei den Wienern fehlen dann nicht Italianismen, die auch aus den Wiener Opern herüberflossen, geben aber besonders Töne aus der heimischen Volksmusik, Töne voll Jugendfrische und Ritterlichkeit:

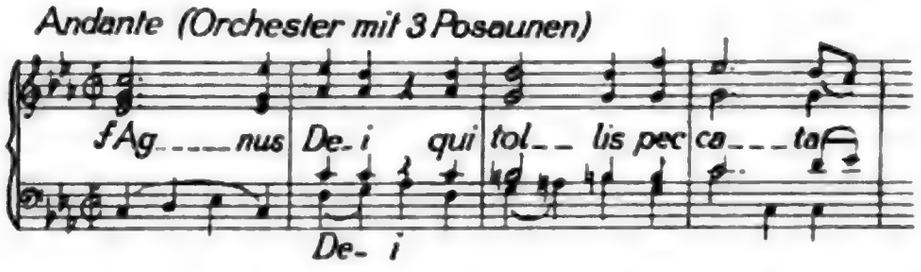


ganzen Teilen einen stark lebensfreudigen Zug, der die melancholischen Anwandlungen aus einzelnen Sätzen wegbläst und nur gelegentlich in poetischen Pianoüberleitungen und überraschenden Pianoschlüssen verklärt aufkommen läßt.

Während dieser Wiener Zeit wandte sich Wolfgang zum ersten Male auch den größeren Formen der katholischen Kirchenmusik zu, zu der er später immer wieder Werke beisteuerte. Die Salzburger Kontrapunktstudien, die wohl auch in Wien fortgesetzt wurden, kamen ihm hierbei zu statten. Aber es entstehen jetzt weder Kirchenstücke von ausschließlich vokalpolyphoner, noch instrumentalpolyphoner Art, wie sie in Salzburg und Wien noch gepflegt und als „kontrapunktische Kirchensachen" bezeichnet wurden. Neben dem Offertorium „Veni sancte Spiritus" (K. 47) gelangten eine Solemnis- und eine Brevis-Messe (K. 139, 49) zur Vollendung, die in der Erfassung und Interpretation der Texte, der Instrumentierung, besonders aber in der homophone und polyphone Teile mehr oder weniger organisch mischenden Schreibweise dem Stilus mixtus und damit einer in Wien herrschenden modernen Richtung folgten. Die

Digitized by Google

knappe, für die gewöhnlichen Sonntage bestimmte Brevis-Messe ließ nach dem Vorgang Fuxens und Tumas die unvermittelte Gegenüberstellung und selbstherrliche Ausdehnung der verschiedenartigen Bestandteile jedoch weniger stark als die ausgedehntere, für einen besonderen feierlichen Anlaß geschriebene Solemnis zur Geltung kommen. Die Kirchen- und Oratorienmusik Eberlins wie des Vaters wirken nach, venezianische Stilelemente Caldarascher Manier färbten ab, und die beiden eigenen Wiener Bühnenstücke lieferten mancherlei Einfälle. Dabei werden in der für das Waisenhausfest komponierten solemnen C moll-Messe Ausstrahlungen besonders der Hasseschen Kirchenmusik, dann der Wiener Sinfonie und der Gluckschen Reformoper sichtbar. Von der Wiener Sinfonie wird der Satzbau einzelner Stücke, durch Hasse die Verwendung eines ostinaten Instrumentalmotivs und die starke homophone Gestaltung bestimmt. Leben im Crucifixus der C moll-Messe die nach Art der französischen Tombeauszenen empfundenen, mit Trompeten instrumentierten Crucifixussätze Eberlins und besonders Leopold Mozarts auf, so werfen die pathetischen Trauerchöre und Posaunenklänge von Glucks „Orpheus" und „Alceste" auf Kyrie und Agnus dei unerwartet schwarze Schatten:



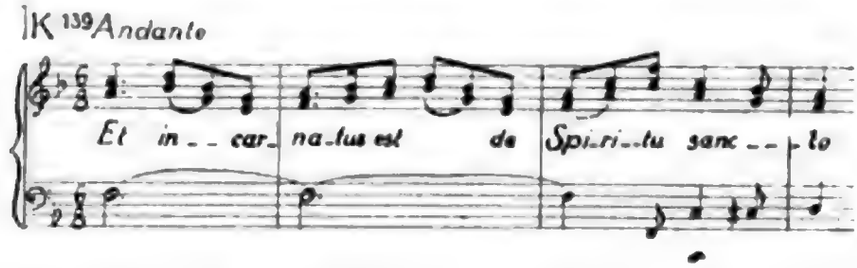
und zeigen, daß Wolfgang wie in der Oper so auch in der Kirchenmusik schon damals von Glucks Stil nicht unberührt geblieben war und mit ihm willkommene neue Mittel in die Hand bekam, düsteren, jäh aufsteigenden Seelenstimmungen musikalisch Ausdruck zu verleihen. Wie seinerzeit in Paris zu Schobert, fand Wolfgang in innerer Fühlungnahme in Wien den Weg zu Gluck, obwohl der Vater auch diesem gegenüber sich Zurückhaltung auferlegte.

Digitized by Google

Wie die Weltreise rief auch dieser Wiener Aufenthalt in Wolfgang neue, intensive Wandlungen hervor, zu denen das vorhergehende Salzburger Arbeitsjahr die Brücke geschlagen hatte. Nach Paris und London wurde jetzt auf dem Wege über Salzburg die Wiener Kunst die Quelle, aus der er schöpfte. Die Wiener Sinfoniker, dann Hasse und Gaßmann, Piccinni und Gluck treten in seinen Gesichtskreis. Die Werke der deutschen Musiker in Paris und London geraten jetzt nicht plötzlich in Vergessenheit, sondern bleiben mit ihren Wesenszügen in ihm lebendig, aber ihre Form- und Gestaltungsprinzipien werden vielfach über Bord geworfen und durch die der Wiener ersetzt. Und auch der geistige Gehalt der damaligen Wiener Musik tut bei Wolfgang allmählich seine Wirkung. Bisher in ihm schlummernde Kräfte werden geweckt, er empfängt Töne für Gefühlsäußerungen, für die ihm noch die eigenen fehlten. Die unterweisende und feilende Hand des Vaters griff auch in dieser Wiener Zeit wieder ein und beseitigte dabei vielleicht manchen zwar noch tastenden, aber originellen Versuch. Die noch bescheidenen theoretischen Studien namentlich in der polyphonen Schreibweise verschuldeten wohl die Mängel, etwa die ununterbrochenen Sequenzenreihen, wie sie sich besonders in der Kirchenmusik fühlbar machten und auch vom Vater ohne vollständige Veränderung des Satzbildes nicht ausgemerzt werden konnten. Inmitten dieser Schwankungen und Unfertigkeiten kamen gegenüber den früheren Jahren doch große Fortschritte zum Vorschein; es begann die eigene Art sich schon etwas stärker zu regen und um so mehr auf Eindrücke zu reagieren, die sich mit ihr verschmolzen. Die Fähigkeit für die Gestaltung größerer Formen kam schon deutlich zum Vorschein. Mit dreizehn Jahren setzt sich Wolfgang mit der italienischen Opera buffa und dem deutschen Singspiel auseinander und beweist, daß schon damals seine besondere Begabung für diese voneinander getrennten Gebiete in ihm erwacht war, an denen er sein ganzes Leben festhielt. Mit dieser rasch fortschreitenden Entwicklung in der Wiener Zeit ging die Jugendfrische, ein gewisser Überschwang und eine zuweilen rührende Naivität nicht

Digitized by Google

unter. Ein ungebrochener Junge muſiziert, der ſeine Heimatlieder nicht verleugnet und bei einem „Incarnatus est“ unbekümmert ein weihnachtliches Wiegenlied anſtimmt:



Die Sorge um einen frühzeitigen geiſtigen Stillſtand eines am Ende ſeiner Kräfte angelangten Wunderkindes brauchte ſich beim Vater nicht einzuſtellen.

Von neuem war der Vorhang vor Wien gefallen, und Wolfgang ging wieder durch die enge Getreidegaſſe ſeiner Vaterſtadt. Er hatte durch die Wiener Reiſe in Salzburg an Anſehen gewonnen und ſtieg auch in der Gunſt des Hofes. Erzbiſchof Sigismund befahl die Aufführung der „Finta semplice“ im Schloſſe, die im Mai 1769 ſtattfand. Michael Haydns Gattin, Maria Magdalena, war die Partie der Roſine übertragen. Unter dieſen günſtigen Umſtänden erwog Wolfgang auch den Plan einer Wiedergabe ſeines Wiener Singſpiels „Baſtien und Baſtienne“ und begann wohl mit Rückſicht auf den Geſchmack des Hofes den geſprochenen Dialog in Rezitative umzuſchreiben. Unter der Leitung des Vaters nahmen die muſikaliſchen Studien ihren Fortgang, und wurden aus wohlüberlegten Gründen auch Übungen zur Beherrſchung der italieniſchen Sprache betrieben. An neuen Kompoſitionen entſtanden ſieben Menuetts für zwei Violinen und Baß (K. 65a) und eine weitere ſiebenſätzige „Caſſation“ für Streicher und Bläſer (K. 63), ferner zwei Inſtrumentalmeſſen (K. 65, 66) und ein Te Deum (K. 141). Dieſe Stücke ſind für beſtimmte feſtliche Salzburger Gelegenheiten geſchrieben und halten an den Wiener Eindrücken feſt. Im Credo der Brevis-Meſſe (K. 65) taucht wieder etwas ſtärker das Vorbild Eberlins auf, im Gloria und Credo der Solemnis

Digitized by Google

(K. 66) beobachten wir die Absicht, die Wiener Solemnis-Messe in Orchesterbeteiligung und Ostinato zu überholen. Das Te Deum lehnt sich eng an ein Jugendwerk Michael Haydns auf denselben Text an. Die Cassation, eine Orchestersuite, versetzt uns zuweilen aus den vornehmen Sälen des Adels in die behagliche und fröhliche Gesellschaft des Bürgertums. Und diese Stimmung klingt auch unverhohlen in die Solemnis-Messe hinein, die bei der Primiz des Pater Dominikus, des Sohnes des väterlichen Freundes Hagenauer, in der Peterskirche der Salzburger Benediktiner aus der Taufe gehoben wurde.

Inzwischen suchte Vater Leopold einen schon länger gehegten Plan zu verwirklichen. Er rüstete zu einer neuen, großen Reise, an der sich jedoch diesmal Gattin und Tochter nicht beteiligen sollten, und erbat einen neuen Urlaub für längere Zeit. Der erzbischöfliche Herr gab die Einwilligung und erwies Wolfgang vor der Abreise noch eine besondere Gunst, indem er ihm das Prädikat eines Konzertmeisters beilegte. Vater Leopold gedachte den Sohn, der mit ihm bereits Deutschland, Frankreich und England durchwandert hatte, jetzt in das gelobte Land zu führen, in dem sich nach den Zeitforderungen Händel und Christian Bach, Gluck, Hasse, Gaßmann und andere deutsche Musiker, die Mozarts kannten, die höheren Weihen zum Berufe des Opernkomponisten geholt hatten. Und der vierzehnjährige Junge, in dessen Leistungen gelegentlich bereits die Feuerzeichen des Genies aufblitzten, zog mit dem Vater über den Brenner in die Stätten der alten deutschen Sehnsucht und Erwartung, der strahlenden Farben und leuchtenden Melodien.

Digitized by Google

6. Die erste italienische Reise (1769 – 1771)

Auf drei Reisen lernte Wolfgang unter der Führung des Vaters Italien kennen. „Mein Herz ist völlig entzücket aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist." Mit diesen Worten leitete Wolfgang die erste italienische Reise ein; und der Vater schrieb am Ende der dritten: „Es kommt mir schwer Italien zu verlassen."

Am 12. Dezember 1769 brachen Vater und Sohn von Salzburg zur ersten Reise auf. Über Wörgl, Innsbruck, Bozen, Verona und Mantua gelangten sie am 23. Januar 1770 nach Mailand. Die kluge Regierung Maria Theresias hatte die Lombardei einer glücklichen Entwicklung entgegengeführt. Wie auf den früheren Reisen konnte Vater Leopold mit Hilfe von Empfehlungen und alten Bekanntschaften dem Sohne auch diesmal Eingang in die Kreise des Adels, der höheren Beamtenschaft und Geistlichkeit, der Kunstfreunde und Fachgenossen verschaffen. Die Adelsfamilien der Kuenigl, Todeschi, Pizzini, Lodron, Carlotti, Arco und anderer Häuser bewillkommten den jungen Musiker, der Generalsteuereinnehmer Lugiati ließ ihn in Verona durch Cignaroli malen, die Mönche öffneten ihm ihre Kirchenorgeln, die Poeten besangen ihn nach den Worten des Vaters um „die Wette". Wolfgang trug einen karmesinroten Rock, eine weiße goldgestickte Weste mit großen Knöpfen, an der Hand den von der Kaiserin Maria Theresia gespendeten Diamantring, und zeigte sich in Privatakademien wie in einzelnen öffentlichen Veranstaltungen als Klavier-, Orgel- und Violinspieler, aber auch als Improvisator und Komponist. Die Jugendlichkeit des Komponisten mochte die besondere Neugierde des Publikums erregen und den großen Zulauf zu seinen Darbietungen bewirken. Eine ebenso gastliche Aufnahme wurde den beiden Reisenden in Mailand zuteil, wo sie bis gegen Mitte März ausharrten. Der kaiserliche Generalgouverneur der Lombardei, Graf Karl Joseph von Firmian, ein jüngerer Bruder des Inquisitors der Salzburger

Digitized by Google

Der elfjährige Wolfgang Mozart
Ölbild um 1767 von Thaddäus Hebling (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Der vierzehnjährige Wolfgang Mozart
Ölbild 1770 in Verona gemalt von Cignaroli

Digitized by Google

Proteſtantenverfolgung, der als Geſandter in Neapel wegen ſeiner feinen Geiſtesbildung ſich das Lob Winckelmanns verdient hatte, wurde hier ihr Protektor. Er ſchenkte Wolfgang die Turiner Ausgabe der Werke Metaſtaſios, ſorgte für das Arrangement von Aufführungen, in denen ſich Wolfgang hören laſſen konnte, und bot den beiden Gäſten die Gelegenheit, ſich mit dem Muſikleben und dem Karnevalstreiben der Stadt vertraut zu machen. Unter den Muſikern trafen hier Mozarts mit Niccolo Piccinni, dem Schöpfer der „buona figliuola“, mit Giovanni Battiſta Sammartini, dem namhaften Inſtrumentalkomponiſten und Kapellmeiſter an Santa Maria Maddalena, dem Lehrer Glucks, perſönlich zuſammen. Eine beſondere Bedeutung gewannen die Mailänder Tage dadurch, daß der in Wien vergeblich erſehnte Herzenswunſch des Vaters in Erfüllung ging und Wolfgang die Scrittura, d. i. der Kompoſitionsauftrag, für die erſte Opera ſeria der kommenden Karnevals-Stagione mit einem Honorar von 100 Gigliati (ein Gigliato = zehn Goldmark) zuerkannt wurde.

Von Mailand ging die Reiſe der beiden Mozarts weiter über Lodi und Parma nach Bologna, wo ſie vom 24. bis Ende März blieben. Den Grafen Firmian löſte hier der Feldmarſchall Graf Pallavicini ab. Dieſe Stadt ſah im Papſte ihren Schutzherrn, blühte durch Univerſität und Induſtrie und erreichte innerhalb des Kirchenſtaates einen beſonders hohen Kulturſtand. Wie in Parma der gefeierten Sängerin Lucrezia Agujari begegneten ſie hier einer ganzen Schar von Geſangskünſtlern, der Spagnoletta, den Kaſtraten Aprile, Cicognani und dem glanzvollen Vertreter Porporaſcher Schule Carlo Broſchi-Farinelli. Eine Adels-Akademie, in der Wolfgang ſpielte, erhielt ihre Weihe durch die Anweſenheit des Padre Martini, des berühmten Muſiktheoretikers und Gelehrten, den Vater Leopold mit Recht „der Italiäner Abgott“ nannte. Dieſem Manne ſtatteten die Reiſenden mehrere Beſuche ab. In Florenz, wo man nach Vater Leopold „leben und ſterben ſoll“, wurden die beiden Mozarts von dem Großherzog Leopold, dem ſpäteren Kaiſer, zu einem Hofkonzert geladen

Digitized by Google

und erwarben in dem Künstlerkreis des Violinisten Nardini, des vierzehnjährigen Nardinischülers Lindley, der Dichterin Corilla, des Sängers Manzuoli, des mit Kontrapunktstudien beschäftigten Marquis de Ligniville zu den alten Freundschaften neue. Das war dieselbe Corilla, die ihre Gedichte zur Geigenbegleitung improvisierte und einige Jahre später in aufgelöstem Haar, weißem Atlaskleide und dem mit Sternen geschmückten Samtmantel von der römischen Arkadia mit dem Lorbeerkranze gekrönt wurde. Vater Leopold drängte nun zur Abfahrt nach Rom, das er schon in Mailand als den Ort bezeichnet hatte, „wo man sich notwendig aufhalten muß", und am Mittag des Karmittwochs, am 11. April, fuhren beide unter strömendem Regen, der sie lebhaft an die Heimatstadt erinnerte, in die ewige Stadt ein, den Mittelpunkt des wenn auch nicht durchweg schlecht, so doch ungleichmäßig regierten Kirchenstaats, wo ein gut Teil der Bevölkerung von den Abfällen der Tische der Kardinäle, des päpstlichen Hofstaats und der zahlreichen Fremden lebte. Als gläubige Katholiken lenkten die beiden ihre Schritte zunächst zum Vatikan. „Und ein zweiter Himmel in den Himmel steigt Sankt Peters wunderbarer Dom."

In Sankt Peter nahmen sie an den kirchlichen Funktionen der Karwoche teil und hörten von den päpstlichen Sängern Gregorio Allegris Harmonisierungen des Cantus firmus, die klassischen Falsobordoni des Miserere, die, damals noch geheimnisvoll von der Sixtina vor Weiterverbreitung gehütet, von dem im Musikdiktat gewandten Wolfgang frei aus dem Gedächtnis nachgeschrieben wurden. Die römische Gesellschaft, die einige Jahre vorher durch das Auftreten des dreizehnjährigen Mathematikers Quirino Visconti in Aufregung versetzt worden war, hatte auch für einen musikalischen Wunderknaben etwas übrig. Bei den Kurienkardinälen Pallavicini, Orsini und dem bekannten Kunstsammler Albani, dem Gönner Winckelmanns, verkehrten Mozart Vater und Sohn ebenso wie in den Palästen der Adelsfamilien Chigi, Barberini, Bracciano und Altemps. In Wolfgangs Gedächtnis dürften sich auch hier manche Bildwerke aus den italienischen Wunderschätzen,

Digitized by Google

manche Züge vom Geiſte der italieniſchen Neurenaiſſance eingegraben haben, die ſpäter eine muſikaliſche Auferſtehung feierten. Begeiſtert ſchrieb Vater Leopold damals nach Hauſe: „Je tiefer wir in Italien kamen, je mehr wuchs die Verwunderung. Der Wolfgang bleibt mit ſeiner Wiſſenſchaft auch nicht ſtehen, ſondern wächſt von Tage zu Tage, ſo, daß die größten Kenner und Meiſter nicht Worte genug finden ihre Bewunderung auszudrücken und an den Tag zu legen.“ Der Zauber der Natur umſpann die beiden Reiſenden dann in Neapel, wo ſie nach einer durch Räuberbanden gefährdeten ſechstägigen Fahrt über Capua am 14. Mai anlangten. Am Hofe König Ferdinands IV. und ſeiner Gemahlin, der öſterreichiſchen Prinzeſſin Caroline, gerieten ſie zu ihrem Staunen in eine dem Sinnengenuſſe geweihte Atmoſphäre, deren Fäulnis und Roheit auch nicht durch das geiſtige Leben geadelt wurden. Mit dem regierenden Miniſter Tanucci, den Fürſtinnen Belmonte und Francavilla, mit dem Hauſe des engliſchen Geſandten Hamilton, der mit Sammlerleidenſchaft ſein archäologiſches „Kunſt- und Gerümpelgewölbe“ füllte und ſich damals noch nicht in die Netze der Abenteurerin Emma Hart verſtrickt hatte, knüpften ſie Beziehungen an. In dieſem Kreiſe kam ein Konzert zuſtande. Wolfgangs Auftreten im Conſervatorio della Pietà erweckte bei den abergläubiſchen Neapolitanern die Meinung, ſeine Geläufigkeit der linken Hand beruhe auf ſeinem Fingerring. Der Abbé Galiani, der große Denker, der Wolfgang damals hörte, ſchrieb am 7. Juli an Madame d' Epinay in Paris: „Je crois vous avoir écrit que le petit Mozart est ici, et qu'il est moins miracle, quoiqu'il soit toujours le même miracle, mais il ne sera qu'un miracle et puis voilà tout.“ Bekannte von früheren Reiſen liefen Mozarts in den Weg. In der Oper ſtießen ſie wieder auf Aprile und auf die Primadonna Anna de Amicis, ferner kreuzte ſich zum zweiten Male ihre Bahn mit Niccolo Jommelli. In Ciccio di Majo und Giovanni Paeſiello lernten ſie weitere Meiſter der neapolitaniſchen Oper perſönlich kennen. Nicht leichten Herzens ſchieden ſie am 25. Juni von der Stadt. „Es iſt auf eine gewiſſe Art ſchade,“ ſo

Digitized by Google

ſchrieb Vater Leopold nach Salzburg, „daß wir nicht länger hier verbleiben können, indem verſchiedene artige Sachen den Sommer durch hier zu ſehen ſind; und eine beſtändige Abwechslung der Früchte, Kräuter und Blumen von Woche zu Woche hier zu ſehen iſt. Die Lage des Ortes, die Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Seltenheiten und hundert ſchöne Sachen machen mir meine Abreiſe aus Neapel traurig: die Unfläterei, die Menge der Bettler, das abſcheuliche Volk, ja das gottloſe Volk, die ſchlechte Erziehung der Kinder, die unglaubliche Ausgelaſſenheit ſogar in den Kirchen macht, daß man auch das Gute mit ruhigerem Gemüte verläßt."

Die Rückreiſe ging zunächſt nach Rom; und hier begann die Reihe der äußeren Auszeichnungen, die Wolfgang in Italien zuteil wurden. Papſt Clemens XIV., der einige Jahre ſpäter zur Aufhebung des Jeſuitenordens das Breve „Dominus ac Redemptor noster" in die Welt hinausſandte und Raphael Mengs beſchützte, empfing Wolfgang in Audienz und verlieh ihm das Ordenskreuz vom goldenen Sporn, zu dem ſich bereits Gluck mit Stolz bekannte. Aber „Ritter von Mozart" hat ſich Wolfgang nie genannt. In Bologna ließen ſie ſich am 20. Juli zu einem dreimonatlichen, größtenteils auf dem Landgute des Grafen Pallavicini verlebten Aufenthalte nieder; ein ſchlimmer Unfall, der dem Vater auf der Fahrt nach Rom begegnete, ſowie Wolfgangs Arbeit an der für Mailand übernommenen Oper, deren Textbuch nun fertiggeſtellt war, nötigten dazu. Häufig kamen ſie wiederum mit dem Padre Martini zuſammen, dann auch mit dem böhmiſchen Opernkomponiſten Miſliveczek und den Brüdern Manfredini, dem Kaſtraten und dem Petersburger Kapellmeiſter. Am 9. Oktober wurde der Ritter vom goldenen Sporn nach vorausgegangener Klauſurarbeit von der altangeſehenen, mit beſonderen Rechten ausgeſtatteten Academia filarmonica „inter Magistros Compositores" als Mitglied aufgenommen.

Neun Tage ſpäter waren die Reiſenden wieder in Mailand. Wolfgangs ganzes Sinnen und Trachten richtete ſich jetzt auf die Vollendung ſeines „Mitridate", die nach den damaligen italieniſchen

Digitized by Google

Gepflogenheiten nur am Aufführungsorte vor sich gehen konnte. Schwierigkeiten, an denen nach der Ansicht Vater Leopolds die „Virtuosen-Canaille“ nicht unbeteiligt war, wurden glücklich beseitigt und außer Sammartini einflußreiche Musiker der Stadt wie der Opernkomponist Giovanni Battista Lampugnani, der Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni für das Werk gewonnen. Die Vertreter der Hauptpartien, Antonia Bernasconi und der Sopranist Santorini, zeigten sich mit ihren Rollen befriedigt, und die Kopisten gaben sich bereits selbstsüchtigen Hoffnungen hin. So eröffnete Wolfgangs „Mitridate“ die nach altem Herkommen am zweiten Weihnachtsfeiertage beginnende Karnevalsstagione, und der „Signore Cavaliere Filarmonico“, wie die Mailänder Wolfgang nannten, feierte kurz vor seinem sechzehnten Geburtstage seinen ersten größeren musikdramatischen Erfolg. Das Publikum mochte bei dieser Gelegenheit an Pergolese und Majo denken, die ebenfalls noch im Knabenalter Seria-Opern geschrieben hatten, und kargte nicht mit aufmunternden Beifallsäußerungen. Nach den ersten Aufführungen ruhte Wolfgang aus; er bekam sein Salzburger Leibgericht, Leberknödel und Sauerkraut, und ein Ausflug nach Turin wurde unternommen. Noch spielte er in Mailand in Privatkonzerten und erhielt die Ernennung zum Mitglied der Academia filarmonica in Verona, dann reiste er mit dem Vater nach Venedig. Der dortige Aufenthalt, der vom 11. Februar 1771 bis zum 12. März dauerte, diente der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten der Stadt, den Gondelfahrten auf dem Canale grande, den Vergnügungen des venezianischen Mummenschanzes und dem Verkehr bei der Nobilität, in deren Akademien Wolfgang musizierte. Das Reiterstandbild Colleonis dürfte später bei der Arbeit an den Komthurszenen wieder vor Wolfgangs Seele aufgestiegen sein. Auch mit einheimischen Musikern pflegten die Reisenden in der Lagunenstadt Umgang, so mit Sacchini; unter den in Venedig weilenden Fremden trafen sie den „preußischen Musiker“ Joh. A. Peter Schulz, den späteren Führer der Berliner Liederschule, der damals als Reisebegleiter der Fürstin Sapieha, Woiwodin von

Digitized by Google

Smolensk, fungierte. Die letzte Etappe der Rückreise führte über die Tartinistadt Padua, wo sie den bedeutenden Kirchenmusiker Vallotti und den alten Opernkomponisten Giovanni Ferrandini besuchten und Wolfgang durch den Auftrag zu einem Oratorium, der „Betulia liberata", ausgezeichnet wurde, ferner über Vicenza, Verona und Innsbruck. Am 28. März 1771 waren sie nach fünfeinhalbmonatlicher Abwesenheit wieder in Salzburg.

Diese erste italienische Reise mochte mit der Fülle neuer, verschiedenartigster Lebensausschnitte und ihren glanzvollen Tagen in Vater und Sohn die Erinnerungen an die frühere Weltreise wachrufen. Der materielle Ertrag blieb freilich hinter den Erwartungen zurück. Wiederholt betonte Leopold Mozart in seinen Briefen die hohen Reiseunkosten, die durch die Einnahmen nur knapp gedeckt wurden. Aber er war sich auch bewußt, daß auf diesem Wege Wolfgang wie andere deutsche Musiker sich einen Ruf als Opernkomponist begründen und dadurch die Mühen und Ausgaben der Reise rechtfertigen konnte. Ebenso war er überzeugt von der besonderen Bedeutung einer italienischen Reise für die allgemeine wie künstlerische Weiterentwicklung des Sohnes.

Mit einer großen Reiselust war Wolfgang dem Vater gefolgt, unter dessen Führung er in jüngeren Jahren bereits Paris, London und wiederholt Wien gesehen hatte. Im weiteren Verlaufe der Fahrt durch Italien machte sich bei ihm dann freilich unter dem Drucke des Klimas und der Reisestrapazen, wie unter dem Einflusse des raschen körperlichen Wachstums und der Pubertätszeit eine zeitweise Abspannung bemerkbar, und äußerte sich eine heiße Sehnsucht nach der Heimat. Mit den ererbten kritischen Augen, die durch die früheren Reisen und die Belehrungen des Vaters geschult waren, blickte er in die ihm neuen italienischen Verhältnisse. In den Berichten in die Heimat, seinen ersten uns erhaltenen brieflichen Dokumenten, teilt er wie auch fernerhin rasch und kurz Zensuren aus, lobt und tadelt, verquickt auch beides, gibt sich bei Aufführungen mit geringeren Ansprüchen nicht leicht zufrieden und hält sich vorzugsweise an die ausübenden Künstler. Mit einer scharfen Menschen-

Digitized by Google

beobachtung, dem Interesse für die schauspielerischen Leistungen der Sänger und Tänzer kündigt sich auch in den Briefen bereits der geborene Dramatiker an. Eigentümlichkeiten der ihm begegnenden Personen fängt er sofort auf, zieht deren Schwächen ans Tageslicht und fährt auch mit Ironie und Satire dazwischen, ohne dabei jedoch das Mitleid ganz zu unterdrücken. Mit den Worten zeichnet er Gestalten von bemerkenswerter Anschaulichkeit. Und während er sich in die Märchen von „Tausend und eine Nacht", in Fénélons „Télemaque" vertieft, keimen in dem jungen Salzburger schon die Ideen zu neuen Scherzen und Ausstellungen auf. Wir lesen in den Reisebriefen: „Oronte, il padre di Brabanta, è un prencipe (fà il sign. afferi) un bravo cantante, un paritono mà gezwungen, wenn er in Falset hinauf, aber doch nicht so sehr, wie der Tibaldi zu Wien." „Die prima Dona singt gut, aber still, und wenn man sie nicht agieren sehte, sondern singen nur allein, so meinte man, sie singe nicht, dann den Mund kann sie nicht eröffnen, sondern winselt alles her, welches uns aber nichts Neues ist, zu hören." „Prima Dona, nicht übel, schon alt glaub ich, wie ein Hund, singt nicht so gut, als sie agiert." „Seconda Dona, auf dem Theater kein Hund, jung, aber nichts Rars." „Der König ist grob neapolitanisch auferzogen und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint." „Wir haben die Ehre, mit einem gewissen Dominikaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühstück oft eine Tasse Chokolade, gleich darauf ein gutes Glas starken spanischen Wein; und ich habe selbst die Ehre gehabt, mit diesem Heiligen zu speisen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll starken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirsiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien." Wer mit vierzehn Jahren solche Beobachtungen macht und niederschreibt, geht nicht mit verträumten Augen durch die Welt, sondern sieht sich die Dinge bereits ordentlich an und gibt sich nicht nur gelegentlich über Eindrücke Rechenschaft.

Digitized by Google

Und wenn auch die Aufzeichnungen über mancherlei Eindrücke offenbar geflissentlich schweigen und sich Sätze dazwischenschieben wie: „Ich bin ein Narr, das ist bekannt" oder „Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer und auch als derjenige dich verlassen habe", so läßt sich hieraus ein naives, von Reflexion freies Innenleben kaum ableiten.

Die italienischen Städte boten reiche musikalische Anregungen. Auf der Fahrt nach Mailand, Parma und Bologna, Florenz, Rom und Neapel, und zurück nach Turin und Venedig betrat Wolfgang zum ersten Male den Mutterboden der dramatischen Renaissanceschöpfung, die Hauptpflegestätten der italienischen Oper, die er bisher nur durch ihre Londoner und Wiener Filialen in einer immerhin starken Fernwirkung kennen gelernt hatte. In der Heimat der italienischen Oper, in ihren zahlreichen Theatern, konnte er sich jetzt mit der Seria und Buffa näher auseinandersetzen.

Als im 18. Jahrhundert die Neapolitaner Musiker in Italien ihre Herrschaft befestigten und auch das Ausland unterjochten, hatte die Renaissanceschöpfung, die italienische tragische und heroische Oper, die „opera seria" bereits über ein Jahrhundert erfolgreicher und blühender Arbeit hinter sich. Ein doppeltes Opernideal hatte sich herausgebildet, ein dramatisches, das vom Geiste Monteverdis und Cavallis getragen war, ein diesem gegensätzliches, das nach den Zielen Cestis den rein musikalischen Elementen, den Stilisierungen der geschlossenen Formen, besonders der Arien, den Boden bereitete und das dramatische Rezitativ zurückdrängte. Diese Spaltung beschwor für die Seria kritische Zeiten herauf und hielt auch an, als die Neapolitaner die Hegemonie der italienischen Oper erlangten. Unter dem Einflusse der schematischen, aber auch durch starke dichterische Qualitäten ausgezeichneten Librettistik Metastasios kam jetzt das Intrigenspiel zur vollen Herrschaft, rückten die geschlossenen Da Capo- und Cavatinenstücke des Sologesangs in den Vordergrund, erfolgte die endgültige Scheidung des Rezitativs in das über den begleitenden Cembaloakkorden dahineilende Secco und das vom Orchester gestützte und untermalte Accompagnato. Drama

Digitized by Google

und Musik wurden getrennt, das Drama vollzog sich hauptsächlich in dem musikalisch zurückhaltenden Secco, die Musik erlangte in Arie und Cavatine Geltung, die meist außerhalb des Dramas lagen. Der ersten neapolitanischen Opernschule Alessandro Scarlattis folgte die zweite Leonardo Vincis und Nicola Porporas, in der die Cestirichtung ins Extrem ausartete, der dritten Schule der Hasse, Jommelli, Terradeglias, Perez, Traetta und Majo die der Neuneapolitaner. Freilich legten die vollgefüllten Handlungen und die nach rein musikalischen Gesetzen angelegten Teile auch der Scarlatti- und der Hasseschule Fesseln an, aber in einzelnen Abschnitten und Accompagnati, in Monologen und freigefügten Szenenkomplexen, in der Charakteristik von Personen, der dramatischen Anwendung vokaler, instrumentaler und harmonischer Mittel dämmerte hier doch die künstlerische Verpflichtung gegenüber dem musikdramatischen Problem weiter, und erhielt sich in einer Zeit des drohenden Verfalls der Renaissancegedanke der Florentiner aufrecht. Aber während die Hasse-Schule die Opera seria glücklich über die Fährnisse hinwegsteuerte, knüpften die Neuneapolitaner Latilla, Lampugnani, Piccinni, Sarti und andere wieder an die Traditionen der Cesti- und Porporarichtung an und verdunkelten in schwankender ästhetischer Einsicht aufs neue die musikdramatischen Ziele.

An der Seite der „Seria" war unter den Neapolitanern inzwischen die „Buffa" zur gefährlichen Rivalin herangewachsen. Während im 17. Jahrhundert die komischen Opern zurückstanden, brach für die Buffa bei den Neapolitanern eine ungeahnte Zeit des Aufschwungs und der Verbreitung an. Zu den mehraktigen Gegenwartsstücken gesellten sich die kürzeren Intermezzi, zu den volkstümlichen und possenhaften Elementen die parodistisch-satirischen und burlesken Züge, in denen sich auch der Unwille gegen die Veräußerlichung der Seria Luft machte. Die Musik eroberte nicht allein neue Ausdrucksgebiete, sondern pflegte unter dem vielfachen Verzicht auf Kastratenstimmen freiere und volkstümliche Formen und erzielte durch die Ausbildung der aus der neapolitanischen Seria verdrängten und später auf diese wirkenden En-

sembles und Chöre eine Bereicherung ihres Apparats. Auch erste Künstler der Seria wandten sich dem Gebiete der Buffa zu, und manche von ihnen haben sich hier die Grundlage für ihre späteren Erfolge geschaffen. Neben Vinci, Hasse, Leo, Feo und anderen war es besonders Pergolese, der in den dreißiger Jahren dieser Gattung das Bürgerrecht erwarb. Neue Entwicklungen der Buffa traten in Erscheinung, als den Texten die Stoffquellen des Märchens, der Idylle und des bürgerlichen Rührstücks zuflossen und durch den Venezianer Galuppi, die Neapolitaner Logroscino, Paesiello, Piccinni und andere die Mannigfaltigkeit der Formen und Stimmungen, der Ausdrucksweisen und Ausdrucksmittel eine Steigerung erfuhr. Dem bunten Gemisch der gegensätzlichen Elemente, dem erst vielfach die Musiker die einenden und scharfgeschnittenen Linien gaben, gehörte namentlich seit den Tagen von Piccinnis „Buona figliuola" die besondere Liebe der weitesten Kreise des italienischen Volkes. Von der Buffa zweigten ab die Semiseria, Eroicomica, Giocosa.

Bei Wolfgangs erster Italienfahrt trieb die Seria durch die Spaltung zwischen Hasseschule und Neuneapolitanern wieder einer Krisis zu, während die Buffa in den bunten und abwechslungsreichen Farben der älteren und neueren Richtungen schillerte. Auf der Hinreise sah Wolfgang in Verona Guglielmis „Ruggiero", in Mantua und Cremona Hasses „Demetrio" und „Clemenza di Tito", ferner in Mailand Piccinnis „Cesare in Egitto" und vermutlich auch Jommellis „Didone abbandonata", sowie in Neapel Jommellis „Armida abbandonata". Nach der Aufführung seines eigenen „Mitridate" hörte er mit dem Vater in Turin Platanias „Berenice" oder Paesiellos „Annibale in Torino", dann in Venedig Bertonis „Alessandro nell' Indie" und Borghis „Siroe". Die Buffa besuchten beide in Neapel, wo sie vielleicht auch an Franchis „Pastorella incognita" teilnahmen, ferner in Brescia. Wolfgang kam bei diesen Theaterbesuchen mit Hauptwerken neapolitanischer Kunst in Berührung, von denen ihm Hasses „Clemenza di Tito" und Jommellis „Armida abbandonata" im Herausschälen des dramatischen Gehalts, in der Kraft musikalischer Seelenschilderung und

Digitized by Google

den frei gestalteten Szenen Meisterleistungen der neapolitanischen Seria offenbarten. Diese Kunst ging an ihm nicht spurlos vorüber, aber neben ihr packten ihn auch Eigentümlichkeiten der Neuneapolitaner, die in ihm bereits in London Wurzeln gefaßt und seinen eigenen Wesenskern getroffen hatten. Mit den auch auf Kosten des Dramatischen sich ausdehnenden, weichen, von sinnlichem Reiz durchglühten Melodien waren es die überhitzten und übertriebenen Affektäußerungen und die Formbestrebungen, die ihn an die Neuneapolitaner fesselten. Der Verkehr mit Lampugnani und Genossen, deren Werke er kennengelernt haben mochte, auch der Wille des Vaters, der aus den Zielen Jommellis eine Verwandtschaft mit den umstürzenden Reformen Glucks herausgefühlt haben dürfte, werden ihn noch bestärkt haben, sein Augenmerk auf die Neuneapolitaner zu lenken. Aus dieser Stellungnahme heraus begreift sich auch das Urteil, das Wolfgang nach der Aufführung von Jommellis „Armida" nach Hause sandte. Diese ist ihm „una opera che è ben scritta e che me piace veramente"; aber sechs Tage später erscheint sie ihm zwar „schön, aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater". Außerhalb der Seria blickte Wolfgang in die Welt der Buffa Piccinnis und Paesiellos. Und abgesehen von den Opern, die sich nachweisen lassen, wird sich Wolfgang bereits damals wie auf den italienischen Reisen der nächsten Jahre auch noch mit anderen Bühnenstücken italienischer Musiker, wie Majos und Traettas, Galuppis, Latillas und Sacchinis befaßt haben, für deren Einfluß seine späteren Werke das Zeugnis erbringen. Die Klage-Arien des starken Melodikers Traetta, die Rührung und Mitleid erweckenden, empfindsamen Sologesänge Majos haben in seiner Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Das war nicht wie früher in London und Wien nur eine kurze Bekanntschaft mit der italienischen Oper, sondern eine intensivere Einführung in zahlreiche zeitgenössische italienische Werke, die verschiedensten Richtungen und Meister.

Bei den Theaterbesuchen, bei denen auch nicht Schauspiele, „Charakterstücke und Tragödien" übergangen wurden, erregten

nicht allein die Werke selbst, sondern auch deren Wiedergabe Wolfgangs Interesse. Er beobachtete das Spiel der Sänger und Sängerinnen, des Ballettpersonals auch bei den Proben, er verfolgte im besonderen aber auch die italienische Gesangskunst, die er jetzt nicht wie früher nur vorübergehend, sondern in Muße und an zahlreichen Objekten studieren konnte. Immer wieder, im Theater wie bei Privatbesuchen, hörte er Sterne der italienischen Bühne und, überrascht von ihren technischen Leistungen, notierte er sorgfältig ihre Läufe und Lagen. Die tiefere Kenntnis vokaler Mittel wurde nach der stark instrumentalen Erziehung des Vaterhauses ihm hier allmählich vermittelt.

Mit der Oper konnte sich damals in Italien die selbständige Instrumentalmusik weder an allgemeiner Bedeutung noch an Verbreitung messen. Es mangelte vornehmlich in den ober- und mittelitalienischen Städten nicht an trefflichen Komponisten, welche die Instrumentalmusik förderten und an der Entfaltung neuer Kammermusikgattungen beteiligt waren, auch die „Akademien" der Kunstfreunde boten nach langjährigem Brauche ihrem Publikum Sinfonien, Konzerte und Kammerstücke. Padua umstrahlte der Ruhm des in eine neue Zeit weisenden Tartini. Aber während in Deutschland die Instrumentalmusik ihre Kräfte sammelte und die einzelnen Instrumentalschulen zum entscheidenden Schlag ausholten, geriet sie in Italien namentlich auf dem Gebiete der Sinfonie allmählich ins Hintertreffen. Die gegen die Opernsinfonie gerichteten Unabhängigkeitsversuche blieben vereinzelt, die alte Blütezeit der „Konzerte" und „Kammersonaten" schwand dahin. Von italienischen Instrumentalmusikern, mit deren Werken Wolfgang damals vertraut wurde, sind Sammartini und der jüngere Luigi Boccherini zu nennen. Daß Wolfgang bereits auf der Hinreise ein Trio von Boccherini „all' improviso" spielte, meldet eine Veroneser Zeitung, seinen Verkehr mit Sammartini bestätigen die Reisebriefe des Vaters. Bei Sammartini fand er regsame, blühende Motive, kurze, unthematische Durchführungen, bei Boccherini eine weiche, gesangsmäßige Melodik und neuartige Figurationsformen.

Digitized by Google

Sammartini suchte gleich Campugnani, Tartini und anderen über die konventionelle Kulissenrhetorik hinauszukommen.

Der Operngeist, der sich in der Instrumentalmusik bemerkbar machte, gab auch der damaligen Kirchenmusik in Italien das äußere und vielfach auch das innere Gepräge. Die Berichte des englischen Musikgelehrten Burney, der damals Italien durchwanderte, wie auch die Andeutungen Vater Leopolds bezeugen den starken Überschuß an arioſen Sologesängen, breiten Sinfonien und Konzerten, welche die gottesdienstlichen Handlungen in Italien damals begleiteten und in die Länge zogen. Der neapolitanischen Kirchenmusik drohte eine gänzliche Verflachung und Veräußerlichung. Nur in einzelnen Kirchen von Padua, Bologna, Florenz und Rom glimmte noch der Gedanke des strengen Kirchenstils vergangener Zeiten. Schon aus eigenem Interesse für die italienische Kirchenpraxis versäumte Vater Leopold nicht, mit dem Sohne an den Messen und Vespern der verschiedenen Städte teilzunehmen. Wie in der Heimat fanden beide den neapolitanischen Stil, der jedoch hier einer gefahrvollen Zuspitzung entgegenlief, wie in Wien stießen sie aber auch hier auf Enklaven, welche die alten Ideale zu retten suchten. Besonders während des längeren Bologneser Aufenthalts tat sich Wolfgang bei Padre Martini und seiner Schule die ältere polyphone Vokalkunst auf und hinterließ zunächst weniger im Stile seiner Kirchenkompositionen, als in seiner kontrapunktischen Schulung überhaupt tiefergehende Spuren. Zu seiner späteren kontrapunktischen Meisterschaft haben die Unterhaltungen mit dem gütigen Franziskaner wesentlich beigetragen.

Diese Eindrücke der italienischen Musik verfehlten auf Wolfgang nicht ihre Wirkung. Wie die des Pariser, Londoner und Wiener Aufenthalts beeinflußten sie seine musikalischen Formen und lockerten den jungfräulichen Boden seines eigenen Wesens. Auf den späteren italienischen Reisen gerieten sie jedoch teilweise in Konflikt mit inneren Erschütterungen, die ihn durchwühlten. Die auf dieser ersten italienischen Reise geschriebenen Sinfonien (K. 95, 97, 84, 74) tragen in einzelnen Sätzen noch den Charakter

der Wiener Zeit. Aber in der lockeren, mosaikartigen Motivbildung, dem Schwanken im Durchführungsprinzip, ferner in der Zurückhaltung vor polyphoner, thematischer Arbeit und selbständiger Bläserbehandlung tut sich bereits der damalige italienische Sinfoniestil auf. Nach der Wiener Konzertsinfonie fesselte ihn jetzt die von der Oper genährte italienische Sinfonie. Die Londoner italienische Sinfonie wird in Wolfgang erneut wieder wach, die Führung übernimmt bei ihm aber an Stelle Christian Bachs jetzt Sammartini, dessen alte und neue Stilelemente verbindende Quatros auch das Vorbild für sein erstes, in Lodi am 15. März 1770 vollendetes Streichquartett (K. 80) gaben. Einen anderen, nachhaltigen Niederschlag der Reise zeigen Wolfgangs Cantusfirmus-Arbeiten, Kanons, Motetten und Antiphonen aus dieser Zeit (K. 89, 89a, 85, 44, 86), in denen unter dem Einfluß des Kontrapunktkursus beim Marquis von Ligniville und besonders bei Padre Martini der Nachdruck auf die Beherrschung schwierigerer kontrapunktischer Aufgaben und die vokalpolyphone Schreibweise gelegt ist. Was Wolfgang in der heimatlichen Kirchenmusik an kanonischer Arbeit gesehen hatte, erhielt hier neue Nahrung. Der Bologneser Meister bot ihm Vorlage und Korrektur. Daß Wolfgang auf diesem Gebiete damals noch außergewöhnliche Schwierigkeiten zu überwinden hatte und bei seinen polyphonen Stücken auf fremde Mithilfe angewiesen war, zeigt die Bologneser Klausurarbeit. Hier liegt in ihrer bei Würdigung aller besonderen Umstände auffallenden Unbeholfenheit ein aufschlußreiches Seitenstück zum Londoner Skizzenbuch vor. Mit diesen strengen Arbeiten bei Padre Martini war ein sicherer Schutzdamm gegen die Wogen einer mehr äußerlichen Kunstübung errichtet, wie sie damals in Italien ihr Haupt erhob und auch Wolfgang zeitweise erfaßte. Eine lateinische Motette (K. 143) und italienische Arien auf Metastasianische Texte, die das Mailänder Geschenk darbot (K. 78, 79, 77, 82, 83, 88), bedeuteten Vorstudien zu Wolfgangs Hauptwerk der ersten italienischen Reise, seiner ersten Opera seria (K. 87).

Digitized by Google

Der Text des „Mitridate", der in Italien als Opernstoff bereits bekannt war, stammte aus der Feder des Turiners V. A. Cigna-Santi. In dem Stücke entbrennen die beiden Brüder Sifare und Farnace in Liebe zu Aspasia, der Braut ihres Vaters, des pontischen Königs Mitridate. Der totgesagte König kehrt unerwartet aus dem Feldzuge gegen die Römer zurück. Er entdeckt Aspasias Neigung zu Sifare und Farnaces Konspirationen mit den Feinden seines Landes. Die Schuldigen trifft das Todesurteil. Die Römer stehen aufs neue vor den Toren der Stadt. Aspasia will Selbstmord begehen, Sifare entreißt ihr jedoch den Giftbecher und eilt in die Schlacht. Über Farnace siegt die Vaterlandsliebe, er legt Feuer in die römische Flotte. Der Feind wird geschlagen. Schwer verwundet wird Mitridate heimgebracht. Vor seinem Ende überwindet er sich, verzeiht allen und vereinigt Aspasia mit Sifare.

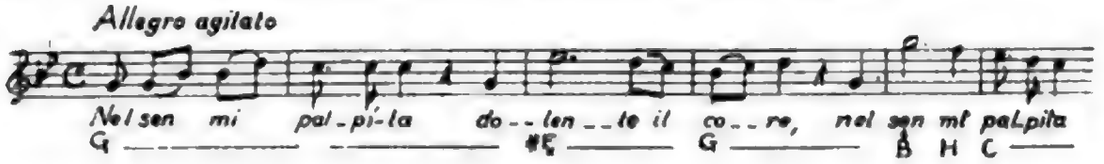
Nach dem Vorbild der damals in Italien herrschenden Metastasianischen Librettistik ist das Stück aufgebaut, der Knoten geschürzt und schließlich mit einem Schlage gelöst. Gestalten verschiedenster Physiognomie, denen es zuweilen auch nicht an Größe fehlt, bilden die Triebkräfte der Handlung und erzwingen harte Konflikte, Spannungen, Leidenschaftsexplosionen. Es geht um Liebe und Rachgier, Treue und Verrat, Entsagung und Gewalt. Tyrannen schleudern ihre zerstörenden Brandfackeln. Aber immer wieder dringt der Zeitgeschmack durch, und hochpolitische Szenen verlaufen in Idyllen süßlicher Schwärmerei und edelmütigster Versöhnung. Das war für Wolfgang doch ein Text, der aus anderem Holze geschnitzt war, als der zur „Schuldigkeit des ersten Gebots", zu „Apollo et Hyacinthus". Hier hatte er ein italienisches Renaissance-Drama vor sich, das starke dramatische Situationen und scharfgezeichnete Personen darbot und auf allegorisch-mythologische, buffomäßige oder arkadische Vorgänge verzichtete. Hier konnte ein Opernkomponist seinen Beruf zur musikalischen Darstellung seelischer Zustände schon an den Tag legen. Aber in noch verstärktem Maße als bei den früheren Bühnenstücken war Wolfgang mit seinen fünfzehn Jahren diesem Texte, den psychologischen

Wandlungen der komplizierten Charaktere innerlich nicht gewachsen. So griff er denn, ohne sich mit den vorliegenden musikdramatischen Aufgaben erst näher auseinanderzusetzen, unverzagt in den Farbentopf und holte heraus, was er in ihm während der früheren Jahre und auf der italienischen Reise an brauchbaren Tinten angesammelt hatte. Die Wiener italienische Oper, die modernisierten Arienformen Christian Bachs, Piccinnis und anderer, Chromatismen, Kadenzen und Septimensprünge, kommen zum Vorschein, ebenso der Orchestersatz der Wiener Sinfoniker, elegische Stimmungen und dramatische Akzente Glucks. In den ersten Abschnitten der verkürzten Da Capo-Stücke prägen sich jetzt, ähnlich wie in den ersten Sinfoniesätzen, zwei gegensätzliche Thementeile aus. Hierzu gesellen sich unter Verzicht auf Chor und häufigere Ensembles die breit ausladenden Töne und weiten Intervallschritte, sowie besonders der überquellende Koloraturreichtum und die Rhetorik der Neuneapolitaner. Fortgerissen von dem italienischen Temperament seiner neuen musikalischen Umgebung, im Eifer der Arbeit und vielleicht unter dem Drucke der Sänger, die mit dem Knaben umzuspringen wagten, vergriff er sich aber auch bei der Wahl der Mittel. Die übliche Einmischung der italienischen Sängerwelt in die Rechte der Komponisten lernte er am eigenen Leibe kennen. In kindlicher Sorglosigkeit und Unerfahrenheit, aus der ihm jetzt auch der Vater wohl nicht recht zu helfen vermochte, schneidet er Arien zurecht, hebt Zwischenglieder hervor, schiebt freigebig neue Einfälle ein und klebt an unrichtigen Stellen lange Koloraturzipfel an, die nach wie vor noch die instrumentale Herkunft verrieten und meist lediglich auf Virtuosenwirkung hinzielten. Die große Linie Hassescher Prägung, die auch die Neuneapolitaner überlieferungsgemäß beobachteten, wurde dadurch häufig geknickt, der Charakter einzelner Stücke fast ins Gegenteil gekehrt. Aspasias innige Bitte verwandelt sich musikalisch zu einer erregten Drohung; der Schmerz der von den Männern hin- und hergezerrten Frau, die Verzweiflung des betrogenen Königs verblassen musikalisch zu Gemütsbewegungen, die keinen tieferen

Digitized by Google

Regungen entſpringen. Das war neuneapolitaniſcher Kuliſſenſtil in unſicherer, mißverſtandener Anwendung, der von Mozart ſpäter ſelbſt noch im „Idomeneo" und in „La Clemenza di Tito" nicht völlig überwunden wurde.

Auf einer anderen Seite ſtehen hinſichtlich des Ausdrucks einzelne Arien, an denen Wolfgang mit dem Herzen Anteil nahm. Der Aſpaſia legt er einen koloraturfreien, weitgeſchwungenen Klagegeſang Traettaſcher Art in den Mund, wobei er wie ſpäter bei ähnlichen Stimmungen die Gmoll-Tonart wählt:



Sifares Abſchied von der Geliebten hüllt er in ein zartes, weiches Adagio und verleiht dadurch dieſer Figur vorübergehend einen Charakterzug, der ihr im Texte fehlt. Dann finden wir wie in ſeinen früheren Bühnenſtücken die Neigung für liedartige Gebilde und wie ſchon in den Klavierſtücken der Pariſer Zeit ein Umſchlagen des Ausdrucks, das innerhalb einzelner Themen und Sätze plötzliche Trübungen hervorruft. Mit der ſorgfältigen Behandlung des Secco, das während des langen Bologneſer Aufenthalts begonnen und vielleicht mit dem Padre Martini beraten wurde, blieb er gleich andern deutſchen Muſikern ſeinem bisherigen Grundſatz treu und unterſchied ſich dadurch von zahlreichen Neuneapolitanern. Jedoch gegenüber dem Accompagnato, dem vom Orcheſter untermalten Rezitativ, das ſich bei den großen Neapolitanern, bei Haſſe, Jommelli und anderen zum Angelpunkt muſikdramatiſchen Lebens herausentwickelt hatte, bewahrte er eine faſt ſcheue Zurückhaltung auch an entſcheidenden Stellen, an denen das Aſpaſiadrama hätte in ein grelles Licht gerückt werden können. Dies erſcheint um ſo auffälliger, als er in den Vorſtudien (K. 77) zum „Mitridate" bereits eine ausgedehnte Probe auf dieſem Gebiete abgelegt hatte. Mag ſein, daß der Vater und die Mailänder Neuneapolitaner ihm dieſe Zurückhaltung anempfahlen.

Ein vollgültiges Werk italieniſcher Seriakunſt konnte das Mailänder Publikum, das ſeine Meiſter in jeder Stagione begrüßte, im „Mitridate“ nicht ſehen. Wenn auch einige Freunde dem beglückten Vater die Worte „alle stelle“ zuriefen, ſo gab doch wohl der kurze Bericht der Mailänder Zeitung, der freundlich urteilte und einige Arien der Bernasconi hervorhob, die öffentliche Meinung im allgemeinen richtig wieder. Was dem Mailänder Publikum am „Mitridate“ imponierte und deſſen große Schwächen vergeſſen ließ, war nicht die Kunſt der Seelenſchilderung und die Beherrſchung des muſikdramatiſchen Stils, ſondern die Stärke und frühe Entwicklung der Begabung, die aus dieſer Opera seria unzweifelhaft ſprach und für die Zukunft Bedeutendes verhieß.

Der erſten italieniſchen Reiſe Wolfgangs folgte ein kaum fünfmonatlicher Aufenthalt in der Heimat. Mit einem Vertrag in der Taſche, für die Mailänder Karnevals-Stagione von 1773 eine neue Oper gegen ein Honorar von 130 Gigliati zu ſchreiben, war Wolfgang zurückgekehrt. Ein ehrenvoller Auftrag zu einem muſikaliſchen Feſtſpiel, das bei der im Oktober 1771 zu Mailand bevorſtehenden Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzeſſin Maria Beatrice von Eſte in Szene gehen ſollte, bot ihm ſchon gleich in dieſem Jahre die Ausſicht zu einer neuen Italienreiſe. Der Mailänder Mitridate-Erfolg hatte wohl auf Betreiben des Grafen Firmian die Wiener Kreiſe, die Kaiſerin Maria Thereſia, bewogen, Wolfgang den Auftrag zu erteilen, um durch das Erſcheinen des jugendlichen Opernkomponiſten dem Feſte eine Senſation zu verſchaffen. Bis zum Antritt dieſer zweiten italieniſchen Reiſe hatte Wolfgang eine freilich nur knappe Spanne Zeit zur Erholung und zur Ausführung von Gelegenheitsarbeiten für Kammer und Kirche des erzbiſchöflichen Hofes.

Bei dieſen Arbeiten wiederholte ſich derſelbe Vorgang wie nach der Weltreiſe und dem zweiten Wiener Aufenthalte. Die vorher empfangenen Eindrücke bleiben wirkſam, und zugleich rückt wieder die Heimat beeinfluſſend in ſeinen Geſichtskreis. Die Studien bei

Padre Martini kamen jetzt seinen Salzburger Kirchenstücken (K. 108, 109, 72, 93) zugute. Der polyphone wie auch der homophone Satz wird gegenüber den Wiener Versuchen von 1768 schon etwas geschmeidiger und feiner. Aber auch die neapolitanische Kirchenmusik, dann Wiener und Salzburger Stileigentümlichkeiten, solche Caldaras, Eberlins, Michael Haydns gelangten wieder zur Geltung, und einzelne Teile der auf einen freieren Ton gestimmten Volksandachten fließen wieder in einer kindlichen Naivität dahin, die unbekümmert um die textlichen Vorlagen fortmusiziert. Die neuen Sinfonien (K. 75, 73, 110), vielleicht mit den Kirchenstücken auf Skizzen und Entwürfen der Reise aufgebaut, bewegen sich in dem Fahrwasser seiner italienischen Sinfonien, die Martinische Schulung veredelte einzelne Teile, zugleich aber regte sich neben Erinnerungen aus früheren Jahren, die auch in den Sinfonien der Reise nicht fehlten, auch wieder Wiener Geist und Salzburger Praxis. Joseph Haydn war es vielleicht, der nun in den Menuetts der viersätzigen Stücke mitspricht. In Schlußsätzen rollt, wie schon in den Sinfonien der Reise, das von der Sonatenform berührte Rondo gelegentlich unerwartete, vielleicht aus Reiseeindrücken geschöpfte Bilder fremden Volkstums auf:

In Verwandtschaft mit diesen Sinfonien stehen die drei Triosätze mit Orgelcontinuo (K. 67, 68, 69), die nach italienischem Brauche als Einlagen für Salzburger Messen dienten. Auf neapolitanischer Kunst fußt auch Wolfgangs umfangreichstes Werk der Salzburger Ruhetage, die Komposition von Metastasios „Betulia liberata“ (K. 118), die für die aufblühenden Oratorienaufführungen Paduas bestimmt war.

Mit dieser schon früher von verschiedenen Musikern komponierten, zweiteiligen „azione sacra“, die in das biblische Judith-

drama religiöse und moralisierende Betrachtungen einflicht, kehrte sich Wolfgang aufs neue dem Oratorium zu. Wie im „Mitridate" stand der Fünfzehnjährige auch hier bei der musikalischen Zeichnung der Hauptfiguren vor unlösbaren Aufgaben. Mit der Judithgestalt suchte er sich wie mit der Aspasia in seiner Weise abzufinden. Wohl greift er zu größeren Accompagnati, aber weder in ihnen, in der Holofernes-Erzählung, noch in den Arien vermochte er dieser Altpartie etwa nach der Art des Teotimo oder der Magdalena Hasses ein wirkliches Leben einzuhauchen. In stärkerem Maße als in der „Schuldigkeit des ersten Gebotes" tritt der äußere Anschluß an das Hassesche Oratorium zutage und erstreckte sich mit der auch von den Salzburgern geübten Verwertung einer gregorianischen Psalmmelodie als Cantus firmus im Schlußchor bis auf Einzelheiten. Dieselbe Choralmelodie taucht zwanzig Jahre später im „Requiem" wieder auf. Die Innerlichkeit und Abgestimmtheit des Hasseschen Oratorienstils, für die der Sinn damals bereits zu schwinden begann, blieb freilich Wolfgang verborgen. In der Arienform und der Koloraturbehandlung erhielt das Hassesche Muster vielmehr eine Wendung zur Mitridate-Musik. Daneben kommt wieder die süddeutsche Melodik Eberlins sowie der Salzburger Orchesterapparat in Sicht, der bis zu zehn Bläser – je zwei Oboen, Fagotte, Trompeten und vier Hörner – aufbietet. Und einen Einschlag Glucks verraten neben der D moll-Ouverture die Oratorienchöre, die mit Monologen verknüpft werden oder durch ihre Wiederholung Szenen enger zusammenfügen. Mit ihnen schlägt das Stück vorübergehend einen auffallend ernsten Ton an, der von den opernhaften italienischen Oratorienchören jener Zeit absticht.

Digitized by Google

7. Die zweite italienische Reise (1771)

Nach den Salzburger Ruhemonaten traten Vater und Sohn am 13. August 1771 im Wagen die zweite italienische Reise an, deren Ziel Mailand sie am 21. August erreichten. Auf dem Hinwege wie in Mailand selbst stießen sie auf alte Bekannte und begrüßten die Sänger Manzuoli und Tibaldi, die englische Harmonikaspielerin Marianne Davies, ferner Misliveczek und auch Hasse, dem ebenfalls eine Oper zur Vermählungsfeier übertragen war. An neuen Sängerinnen trafen sie Catarina Gabrieli und Antonia Girelli. Das musikalische Bild der Stadt war ihnen von der ersten Reise her bekannt. Von Künstlerintrigen, denen sie früher in Mailand ausgesetzt waren, blieben sie diesmal nach dem Erfolge des „Mitridate" und Wolfgangs Bekanntschaft mit der italienischen Sängerwelt verschont. Erst anfangs September erhielt Wolfgang das Textbuch, und unter einer besonders drückenden Sommerhitze, die ihm „das Leibel aufreißen" läßt, sowie den lärmenden Vorzeichen des beginnenden Festtrubels machte er sich in einem Zimmer, das zu seiner Freude ringsum von Musik umbraust war, an die umfangreiche Arbeit. Infolge von Unpäßlichkeiten glitt ihm dabei wohl manchmal die Feder aus der Hand; der Besuch italienischer Schauspiele verschaffte ihm einige Abwechslung. Ende September war die Arbeit bestimmungsgemäß fertig. Am 17. Oktober, einen Tag nach der Aufführung von Hasses „Ruggiero", fand die des „Ascanio in Alba" statt, dem das fürstliche Brautpaar lauten Beifall spendete.

Diese neue zweiteilige, italienische Oper (K. 111) brachte Wolfgang in Beziehung zu dem altehrwürdigen allegorischen Festspiel, das auf besonders prächtige Ausstattung und glanzvolle Aufzüge berechnet und an den damaligen Höfen, auch in Wien, eingebürgert war. Selbst ein Führer des „Risorgimento" Guiseppe Parini, der Schützling des Grafen Firmian, hatte diesmal die Venus vom Olymp herabbeschworen, die ihren Enkel Ascanio um die Nymphe

Digitized by Google

Silvia aus herkuleischem Geschlecht werben und siegen läßt. Nach französischem Vorgang begleiten Chöre der Genien und Grazien, der Nymphen und Hirten die Vorgänge. Hinter den Hauptpersonen des Stückes steckten nach altem Herkommen die fürstlichen Personen, die Kaiserin, das Brautpaar, deren Tugenden gepriesen und denen Wünsche für die Zukunft mit auf den Weg gegeben werden. Gegenüber dem „Mitridate" war Wolfgang in dieser Scheinwelt vor leichtere Aufgaben gestellt. Und er entledigte sich ihrer in der kurzen Arbeitszeit einiger Wochen mit den Mitteln, deren er sich im „Mitridate" in Annäherung an die Neuneapolitaner bemächtigt hatte. Die Bevorzugung knapperer Arienformen erklärte sich jetzt aus den Ansprüchen der dramatischen Serenade, die reichliche Verwendung des Chors und die auf besondere Bläserwirkung gerichtete vollere Instrumentation wohl aus Rücksichten auf Wiener Gepflogenheiten. Mit den größeren, im Orchester stärker bedachten Accompagnati wollte er sich vielleicht vor Hasse zeigen. Neben alten Salzburger Hausmelodien und eigenartigen Chromatismen wird die Martinische Schulung erkennbar. Vereinzelte Melodiekeime weisen in die Zukunft. In den sehnsuchtsvollen, wehmütigen Gesängen des Liebespaares spiegelte sich vielleicht eigenes stilles Glück und Leid früher Liebesregungen wieder.

Der jugendliche Komponist des „Mitridate" erzielte auch mit dem „Ascanio" äußere Erfolge. Bedeutete dieser gegenüber dem „Mitridate" im ganzen durchaus keinen Fortschritt, so fesselte die Hörer wiederum die Stärke der Begabung, die der junge Mozart auch hier an den Tag legte, die Leichtigkeit seines Produzierens und die glückliche Anpassung an die besonderen Verhältnisse. Vater Leopold meldete nach der Erstaufführung in die Heimat, die Serenade habe „so erstaunlich gefallen, daß man sie heute wieder repetieren muß". „Der Erzherzog hat neuerdings zwei Kopien angeordnet, alle Cavaliers und andere Leute reden uns beständig auf den Straßen an, dem Wolfgang zu gratulieren. Kurz! mir ist leid, die Serenata des Wolfgang hat die opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Er widersprach damit

Digitized by Google

nicht den Tatsachen. Der greise Hasse erlebte mit seinem „Ruggiero", zu dem er schon vor der Aufführung selbst kein rechtes Zutrauen gehabt hatte, nur eine dreimalige Wiederholung. Wohl war das Spätlingswerk des berühmten Meisters noch eine außergewöhnliche Leistung, die in einzelnen Szenen und Arien Charakterbilder entwarf und an Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Stils den „Ascanio" übertraf. Aber dem von der Augenblicksgunst des Publikums getragenen jungen Schüler gegenüber mußte Hasse in einer Zeit, welche die altneapolitanischen Meister zugunsten der jüngeren, modernen verdrängte, resigniert die Segel streichen.

Nach dem „Ascanio" schrieb Wolfgang wohl für Mailänder Akademien noch zwei Sinfonien (K. 112, 98) und ein viersätziges Divertimento mit Klarinetten (K. 113), die mit dem Eröffnungsstück der Serenade auf dem Boden der während der ersten Reise und der Salzburger Ruhemonate entstandenen Instrumentalsätze sich bewegen.

Mit den Aufführungen des „Ascanio" war für Vater Leopold der Zweck der Reise nicht erfüllt. Aus den Erfolgen wollte er reiche Münze schlagen. Schon im August hatte er mit San Benedetto in Venedig einen neuen Opernvertrag für das Jahr 1773 vereinbart, der jedoch später nicht eingehalten wurde. Um die Lage seiner Familie zu verbessern und mit den Seinen von Salzburg loszukommen, bemühte er sich, den Aufenthalt in Mailand auszudehnen und die günstige Gelegenheit zur Sicherung eines neuen Wirkungskreises auszunützen. Der Erzherzog Ferdinand hatte den Sohn bei der Ascanioaufführung besonders ausgezeichnet und schien nicht abgeneigt, ihn in seine Dienste zu nehmen. Aber Maria Theresia, die in ihren letzten Jahren für Musik und Theater nur mehr wenig übrig hatte, stand diesem Vorhaben im Wege. Sie schenkte Wolfgang für die Komposition der Serenade eine goldene, mit Diamanten besetzte Uhr, warnte aber den Erzherzog vor diesen „unnützen Leuten" und vermerkte mit Unbehagen den Familienanhang des jungen Menschen. Eine Förderung angehender Künstler kann man in diesem Verhalten der Kaiserin nicht erblicken. Als

Digitized by Google

Vater Leopold kein greifbares Ergebnis erzielen konnte, setzte er sich mit Wolfgang in den Wagen. Mitte Dezember 1771 langten beide wieder in Salzburg an. Dort harrte ihrer eine große Überraschung.

Erzbischof Graf Sigismund von Schrattenbach verschied am 16. Dezember. Propst, Dechant, Senior und Domkapitel übernahmen die interimistische Regierung. Aus der Neuwahl im März 1772 ging der vierzigjährige Gurker Bischof Graf Hieronymus von Colloredo, ein geborener Wiener, als Nachfolger Sigismunds hervor. Die Bestürzung und die schwüle, unheilahnende Stimmung, welche diese Lösung bei der Bevölkerung hervorrief, mochte sich auch dem Mozartschen Hause mitteilen. Die Befürchtungen, denen sich die Salzburger hingaben, sollten sich auch für Mozarts bald als begründet erweisen. Am 29. April hielt der neue Herr seinen Einzug. Zunächst zeigte er sich wohlwollend; seine ordnende Hand beseitigte Mißstände, ließ aber auch ein neues Regiment ahnen. Der Familie Mozart erwuchsen sogar Vorteile, indem Wolfgang am 9. August zu seinem Konzertmeistertitel ein Gehalt von jährlich einhundertfünfzig Gulden „für dermalen" ausgesetzt wurde. Die Zukunft mußte lehren, was für Mozarts von dem Regierungswechsel zu erwarten war.

Vater Leopold ermunterte den Sohn auch während dieser neuen Ruhemonate wieder zu Kompositionen, die Salzburger Aufführungen dienen und die Aufmerksamkeit des neuen Herrn erwecken sollten. So steuerte Wolfgang zu den Einzugsfeierlichkeiten das Festspiel „Il sogno di Scipione" (K. 126) bei; für andere Salzburger Gelegenheiten waren Instrumental- und Kirchenstücke bestimmt. Mit der Musik zu der damals bereits bekannten und wohl aus Rücksicht auf die Salzburger Verhältnisse gewählten allegorischen Traumdichtung Metastasios war Wolfgang wie im „Ascanio" wieder auf dem Gebiete der höfischen Serenade, die diesmal jedoch der zahlreichen Chorelemente entbehrte und auf größere italienische Sologesänge zugeschnitten war. Das Stück

Digitized by Google

ſcheint Wolfgang nach der Arbeit des „Mitridate“ und „Ascanio“ keine beſondere Freude gemacht zu haben. Nur an vereinzelten Stellen, als Scipio entſchlummert und dann aus dem Traume erwacht, bemerken wir eine lebhaftere Teilnahme an den Vorgängen. Einen größeren Nachdruck legte Wolfgang in dieſer Zeit auf die Inſtrumentalkompoſition. Eine Reihe von nicht weniger als acht teils vier-, teils dreiſätziger Sinfonien (K. 114, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134) wird niedergeſchrieben, über deren Entſtehungszeit diesmal die Datierungen lückenloſe Aufſchlüſſe geben. Wie in den Sinfonien des letzten Salzburger Aufenthalts ſteht Wolfgang auch jetzt in dekorativer Skalenmotivik und kurzen, unthematiſchen Durchführungen wieder auf der Seite der italieniſchen Inſtrumentalmuſiker. Ebenſo gerät er wieder ins Schwanken und verknüpft italieniſche und Wien-Salzburger Stilelemente. In einer gewiſſen Ähnlichkeit mit den ſinfoniſchen Arbeiten des Jahres 1768 übte aber auch die Wiener Sinfonie auf ihn erneut eine entſcheidende Wirkung aus. Joſeph Haydns Frühſinfonien der ſechziger Jahre, die damals weite Verbreitung fanden und wohl auch durch deſſen Bruder Michael den Salzburgern nun vermittelt wurden, erregten jetzt ſein beſonderes Intereſſe und ließen ihn nicht mehr los. Der Einfluß Joſeph Haydns, der bald ſein Führer in der Inſtrumentalmuſik werden ſollte, wird jetzt deutlich ſichtbar. Die Wiener ſinfoniſche Arbeit kommt in Durchführungen, Imitationen und motiviſchen Weiterbildungen zur Geltung, die Inſtrumentierung in Beziehungen zum Inſtrumentalkonzert und in Eigentümlichkeiten der Verdopplung, der dramatiſche Einſchlag in dynamiſchen, abreißenden und rezitativiſchen Stellen. Mit Joſeph Haydn teilt er neben Motivgeſtaltungen und Gegenthemen in Moll, der herrſchenden Stellung erſter und der zuweilen epiſodiſchen Behandlung zweiter Themen deutſche Volksliedmelodien, den Suiteneinſchlag und Menuettcharakter, die höhere Einſchätzung von Finalſätzen, Einfälle burlesken Humors. Dabei weiten ſich Abſchnitte und Sätze, erhalten Coda-Anhänge und überraſchen durch ein zuweilen geradezu verſchwenderiſches Ausſchütten lebensfähiger Gedanken.

Digitized by Google

Die Effektcrescendi können auf Haydn, aber auch auf Anregungen, die Wolfgang in Italien erhalten hatte, zurückgehen. Neben den Werken Josephs färbten auch die Michael Haydns ab. Aus diesen, von italienischer Sonne und Wiener Lebensfreude durchwärmten Sätzen, die sich öfters bereits zu einer seltenen Grazie aufschwingen und zu einer Sinfonieeinheit zusammenzuschließen suchen, heben sich vorübergehend wieder schwärmerische und schmerzliche Stellen heraus breite pathetische Einwürfe unterbrechen feierlich den Fluß, Chromatismen stecken romantische Lichter auf, wie zuweilen bei Joseph Haydn erscheinen plötzlich hymnen- und choralartige Töne.

Zu diesen acht Sinfonien kamen noch drei Divertimenti (K. 136, 137, 138), die sich wie ähnliche Werke Joseph Haydns und anderer Zeitgenossen unter Ausschluß der Blasinstrumente als Streichquartette entpuppen und an den in Lodi zwei Jahre vorher geschriebenen Erstling anknüpfen. Während diese dreisätzigen Divertimenti sich an die italienische Instrumentalmusik anlehnen, teilweise aber auch neuere Wiener Züge auch quartettistischer Art aufnehmen, verhilft ein viertes, sechssätziges Divertimento aus dieser Zeit (K. 131) mit seinen Menuett-, Trio- und Solobläserstücken auch der älteren „Cassation" der Salzburger wieder zum Wort. Wohl dem häuslichen Gebrauch, dem Musizieren mit der Schwester und deren Freundinnen dienten eine vierhändige Klaviersonate (K. 381), welche durch mannigfachere Dialogkombinationen und hieraus folgende Klangwirkungen über ähnliche Versuche des vierhändigen Klavierstücks von Jommelli und St. Amans hinausgeht, sowie drei deutsche Lieder am Klavier (K. 149, 150, 151), von denen die beiden Stücke auf Texte Christian Günthers zum Speronteskreis hinüberreichen. Zu kirchlichen Zwecken gehörten zwei Triosätze mit Orgelcontinuo (K. 144, 145), die sich diesmal der ernsteren Ausdrucksweise der Kirchensonate erinnern, sowie wiederum eine Litanei (K. 125) und ein Maiandachtsstück (K. 127), die sich an das Muster der Salzburger, Michael Haydns und des Vaters halten. Die große Sakraments-Litanei verfolgt gegenüber dem breiten Rahmen Michael Haydns und dem knappen Zusammen-

Digitized by Google

faſſen des Vaters einen mittleren Weg. Im „Tremendum“ der Litanei ſteigen, in einer gewiſſen Ähnlichkeit mit dem Zwiegeſpräch zwiſchen Herrgott und Sünder in Joſeph Haydns Le midi-Sinfonie, wieder Gluckſche Töne auf.

Das waren für einen Zeitraum von neun Monaten wiederum reiche Früchte unabläſſiger Arbeit, die dieſes Mal im beſonderen der Inſtrumentalmuſik zugute kamen. Mit dem Oktober 1772 näherte ſich nun der Zeitpunkt, zu welchem an die Erfüllung des auf der erſten Reiſe abgeſchloſſenen Opernvertrags gedacht werden mußte. Der neue Erzbiſchof, der offenbar keinen Vertragsbruch Leopold Mozarts heraufbeſchwören wollte, gab noch die Einwilligung.

8. Die dritte italieniſche Reiſe (1772/1773)

Am 24. Oktober 1772 fuhren Vater und Sohn zum dritten Male nach Italien. Mit Vater Leopold zogen die „Salzburger Gedanken", die durch den Regierungswechſel hervorgerufenen Zukunftsſorgen, die jedoch den Sohn kaum bedrückten. Auf den alten Straßen kamen beide wiederum über Verona am 3. November in Mailand an. Die ihnen in Leben und Kunſt bekannten Verhältniſſe traten ihnen gegenüber. In Verona und Mailand beſuchten ſie die Opera buffa. Sie begegneten Freunden der früheren Reiſen, auch Misliveczek. Mit Eifer ging Wolfgang nun an die Opernarbeit, die dadurch, daß Giovanni da Gamerra ſein Libretto noch an Metaſtaſio nach Wien zur Prüfung geſchickt hatte und die Sänger erſt verſpätet anlangten, empfindliche Verzögerungen und Störungen erlitt. Am 5. Dezember berichtete Wolfgang beſorgt der Schweſter: „Nun hab ich noch vierzehn Stück zu machen, dann bin ich fertig, freilich kann man das Terzett und Duetto für vier Stück rechnen. Ich kann onmöglich viel ſchreiben, dann ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht, was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bey meiner Opera habe, und Gefahr laufe, Dir, anſtatt Worte eine ganze Aria herzuſchreiben." Endlich hatten ſich die Sänger, unter ihnen wieder Anna de Amicis, ferner Felicità Suarti und der gefeierte Kaſtrat Venanzio Rauzzini, eingefunden und waren mit ihren Rollen zufriedengeſtellt. Der Suarti war in einer Zeit, in der die Kaſtraten an den italieniſchen Bühnen allmählich ſeltener zu werden begannen, eine Hoſenrolle zugeteilt. Der Tenor Baſſano Morgnoni, der für einen erkrankten Kollegen einſprang, erſchien erſt am 17. Dezember, neun Tage vor der Aufführung. Da hieß es für Wolfgang zu jeder Tages- und Nachtzeit bereit ſein und in kürzeſter Friſt gleich mehrere Arien aus dem Ärmel ſchütteln, um ſie den wartenden Kopiſten abzuliefern. Dabei waren noch große Geſellſchaftsabende des Mailänder Hochadels zu abſolvieren, zu denen Wolfgang Klavier-

vorträge beizusteuern hatte. Nur ein junger Musiker, der die Gabe des leichten und freien Produzierens besaß, dem die Umformung innerer Vorstellungen ohne Mühen gelang und im Vater ein Berater und Helfer zur Seite stand, konnte solchen Anforderungen gerecht werden. Am zweiten Weihnachtsfeiertag ging die Oper programmgemäß, jedoch unter unangenehmen Zufälligkeiten, die einem neuen Werke nicht sonderlich günstig waren, zum ersten Male mit Erfolg in Szene, der ihr auch bei den Wiederholungen treublieb.

Gamerras „Lucio Silla" war die Arbeit eines vormaligen österreichisch-lombardischen Offiziers, der literarisch in den Bahnen seines großen Vorbilds Metastasio wandelte und nach den Palmen des Poeta Cesareo strebte. Wie Cigna-Santi im „Mitridate" und andere Metastasianer jener Zeit stellte auch er einen Tyrannen, den römischen Diktator Lucio Silla (Sulla), mit einer zarten Frauengestalt, des Marius Tochter Giunia zusammen, die von dem Gewaltmenschen begehrt wird, jedoch ihrem Geliebten, dem verbannten Senator Cecilio, die Treue bewahrt. Auch bei Gamerra häufen sich die Intrigen und Verwicklungen, prallen erregte, von wilder Leidenschaft erfüllte Szenen aneinander, um kurz vor entscheidenden Taten abzubiegen, lösen sich Rachgier und Todesdrohungen plötzlich in Großmut und Versöhnung auf. Aber unter den Händen des Durchschnittslibrettisten, der vor allem das Äußerliche sah und auch mit der sprachlichen Einkleidung sich in weitem Abstand von Metastasio bewegte, blieben die abgefangenen, disparaten Bestandteile ein loses Gemengsel, das dem Musiker schon vorübergehend Anlaß zur Seelenschilderung, jedoch keine einheitlichen Charaktere und Situationen bieten konnte. Vielleicht war es die korrigierende Feder Metastasios, welche die klaffenden Risse des Textes noch einigermaßen zusammenkittete. Über Metastasio hinaus näherte sich jedoch Gamerra mit der großen Chorszene an den Grabstätten der gefallenen römischen Helden auch der Richtung Coltellinis, und erwies damit schon damals wie später seine Neigung für moderne Strömungen. Mag sein, daß

Digitized by Google

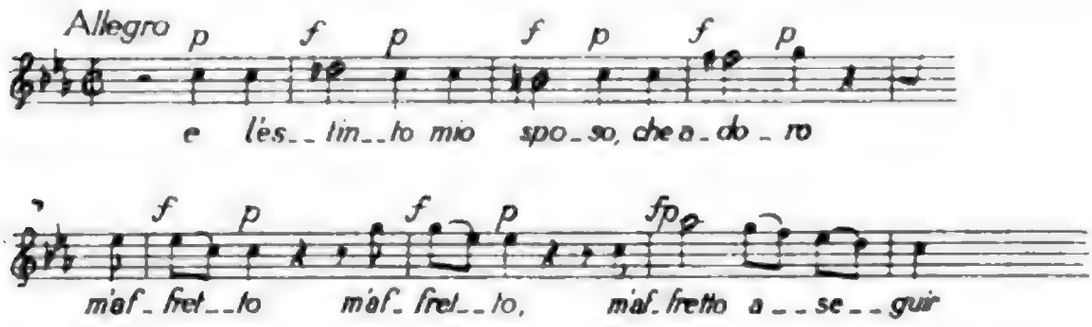
er hierin dem Komponiſten der „Betulia liberata“ entgegenkommen wollte.

Im „Lucio Silla“ (K. 135) ſtieß der ſiebzehnjährige Wolfgang auf ähnliche Schwierigkeiten wie im „Mitridate“, mit denen er ſich ebenfalls vor allem äußerlich abfand. Gewiß war er jetzt älter, hatte bereits die Erfahrungen mehrerer italieniſcher Bühnenſtücke hinter ſich und war muſikaliſch beſonders in ſeiner ſinfoniſchen Arbeit gewachſen. Doch kam er auch jetzt im muſikdramatiſchen Stil weder zu den großen Neapolitanern noch zu den Neuneapolitanern in ein näheres, inneres Verhältnis. Der Farbentopf des „Mitridate“ wurde neu aufgerührt, der neuneapolitaniſche Ariengeſang kehrt wieder, wobei die italieniſchen Verhältniſſe wiederum die Berückſichtigung der Sänger forderten. Die Überhitzung und das Vergreifen im Ausdruck ſteigern ſich noch und erzielten glänzende Blender, welche auf Situationen falſche Lichter warfen. In Rache-Arien werden zierliche Seitenthemen des Orcheſters eingeſchoben. Leidenſchaftliche Monologe der Giunia zerflattern in ſeitenlange, nichtsſagende Koloraturbüſchel, Cecilios Todesgeſang und letzter Abſchied von der Geliebten vollziehen ſich in einem leichtbeſchwingten Menuett. Die weiten Intervallſprünge der Geſangſtimmen, wichtige Ausdrucksmittel der großen Neapolitaner, verflachen zu matten Schablonen. Die Secco-Rezitative verlieren vielfach ihre prägnante Prägung. Dabei weicht Wolfgang von ſeiner in der Zeit des Verkehrs mit Martini verſuchten Rückſichtnahme auf die Natur der Geſangsſtimme wieder mehr ab, der Salzburger Inſtrumentalmuſiker ſchreibt Vokalſätze inſtrumentalen Charakters, die ſeinen Geigenpartien oft täuſchend ähnlich ſehen. Wie in ſeinen bisherigen italieniſchen Opern erſcheinen die Arien wieder mit dem zeitgenöſſiſch italieniſchen Gepräge, mit verkürzten Schlußteilen oder nun auch in zweiteiliger, durch Stimmungsgegenſätze beſtimmter Faſſung. Aber die Geſänge der beiden Hauptperſonen ſteckt Wolfgang jetzt auch in freier gefügte Formen, die in Zeitmaß und Ausdruck wechſeln, ſelbſt rezitativiſche Unterbrechungen dulden und ſich dadurch, wenn auch nur entfernt, teil-

Digitized by Google

weiſe an die nach dramatiſchen Grundſätzen entworfenen Szenenkomplexe der großen Neapolitaner anlehnen. Das war gegenüber dem „Mitridate" eine vielſeitigere Formengebung, die eine größere Gewandtheit der Schreibweiſe dartut und in ihrer freieren Handhabung der Charakteriſtik der Giunia und des Silla zugute kam. Den Sekundariern fielen Arien von Chriſtian Bachſcher Weichheit und mit heimatlichem Volkston zu. Zugleich beobachten wir gegenüber dem „Mitridate" in der Orcheſterführung, wohl als Nachwirkung der Salzburger ſinfoniſchen Arbeit, eine zunehmende Beweglichkeit und Leichtigkeit ſowie eine verſtärkte, teils ſoliſtiſche Beteiligung der Bläſer. Romantiſche Bläſerepiſoden bringen den Satz zum Stocken und vermitteln verſchiedenartige Stimmungen. Und dieſe Orcheſterführung breitet ſich auch auf die Accompagnati aus, die vielleicht unter dem Eindruck von Haſſes „Ruggiero" nun mit einem Male eine auffallend große Rolle ſpielen.

Wie Wolfgang im „Lucio Silla" mit den Arienformen, der Nivellierung des Ausdrucks, der ungleichen Behandlung der Secco-Rezitative auf die Seite der Neuneapolitaner trat, ſo näherte er ſich im Aufbau und mit den dramatiſchen Mitteln einzelner Stücke, beſonders aber mit der großen Chorſzene des erſten Aktes vorübergehend der bis zur Grenze des Gluckſchen Reformdramas vordringenden italieniſchen Regenerationspartei Traettas und Jommellis, der damals in Italien friſche junge Kräfte erſtanden. In dieſer Chorſzene nahm er die Fäden der „Betulia liberata" wieder auf. Giunias Gebet vor der Urne des Vaters, das den Chor unterbricht, verrät in ſeinem herben Ausdruck Traettaſche Züge. In ihrem letzten Monolog führte ihm auch jetzt wohl wieder Gluck die Hand. Auch Haſſes „Ruggiero" könnte Töne beigeſteuert haben. Die Seelenqualen der unglücklichen Frau, ihre Todesſtimmung und Verzweiflung ſpiegeln ſich in der zweiteiligen Arie, dem pathetiſchen Andante und dem jagenden Allegro mit den ſcharfen Akzenten und fiebernden Figuren, deutlich wider:



Die Giunia wächſt hier wie in der Chorſzene in eine tragiſche Welt hinein, die ſie von den übrigen Perſonen des Stückes trennt. Die Urgeſtalt der Donna Anna aus dem „Don Giovanni“ wird in nebelhaften Umriſſen bereits vor uns ſichtbar. Dabei geht Wolfgang mit einer ſo perſönlichen Anteilnahme und faſt dämoniſchen Leidenſchaftlichkeit zu Werke, daß wir kaum im Zweifel darüber ſein können, daß er mit ſeiner ganzen erregten Seele innerlich beteiligt und wie ſchon in früheren Salzburger Arbeiten jener Jahre von Sturm und Drang aufs tiefſte durchwühlt war.

Trotz ſolcher Szenen blieb der „Lucio Silla“ nur eine neue ſtarke Talentprobe, die zwar eine überſprudelnde Erfindungskraft und eine größere techniſche Sicherheit erkennen ließ, aber echte große Tragik mit Pſeudodramatik und Empfindſamkeit verband und bei weitem nicht jene dramatiſche Einheitlichkeit erreichte, wie ſie etwa Chriſtian Bachs „Lucio Silla“ darſtellte. Zur italieniſchen Regenerationspartei wie zu Glucks Reformwerk hatte Wolfgang kein ſtärkeres inneres Verhältnis. Folgte er den fortſchrittlichen Strömungen auch in Einzelheiten: über ihr Weſen war er damals kaum näher unterrichtet. Der Vater mag ihn vor ihnen eher gewarnt haben. So bezeichnend die Giunia-Szenen für Wolfgangs Entwicklung waren, ſie mußten in ihrer Umgebung als Fremdkörper empfunden werden und durch ihre ungewöhnlich dämoniſche Erregtheit auf das italieniſche Publikum, das den „Mitridate“ kannte, eher aufſchreckend als begeiſternd wirken. Wenn die Mailänder der Oper Beifall ſpendeten, geſchah es, nicht weil ſie jetzt in dem Sillamuſiker einen Genoſſen ihrer großen

Digitized by Google

Meister sahen, sondern weil sie mit Freude und Nachsicht den jugendlichen Maestro grüßten, der aufs neue Hoffnungen für die Zukunft des italienischen Operntheaters erweckte.

Außer dem „Lucio Silla" schrieb Wolfgang auf dieser dritten italienischen Reise noch eine Sinfonie (K. 96), sechs Streichquartette (K. 155–160), dann für Rauzzini eine opernmäßige Motette mit dem vorausgenommenen Haydnschen Alleluiaschluß (K. 165) und vielleicht im Hinblick auf den nach Mailand gekommenen Salzburger Hornisten Leitgeb ein fünfsätziges Bläser-Divertimento mit Klarinetten (K 186). Die viersätzige Sinfonie schließt sich stilistisch den vorhergehenden Salzburger Arbeiten auf diesem Gebiete an; im ersten Satze bemerken wir einen Vorklang der späteren Titusouverture, im Cmoll-Andante wiederum Gluckſche Züge, denen durch den unausgesetzten, in engsten Grenzen vollzogenen Wechsel von Piano und Forte sowie die scharfe Akzentuierung unbetonter Taktzeiten ein eigenartiger, unruhiger Ton beigemischt ist. In den Streichquartetten fußt Wolfgang teils auf seinem Erstling von 1770, teils auf den Salzburger Divertimenti von Anfang 1772, vor allem aber schlagen jetzt auch die kantablen Elemente und subjektiven Äußerungen verhaltenen Schmerzes und düsterer Leidenschaftlichkeit durch.

Wie auf der zweiten italienischen Reise schob Vater Leopold auch diesmal die Abreise von Mailand hinaus. Um die Verzögerung zu begründen, schickte er fingierte, von der Gattin verstandene Krankheitsberichte nach Salzburg. Und während der Salzburger Hof ihn auf dem Schmerzenslager wähnte, setzte er alle Hebel in Bewegung, um Unterhandlungen mit dem Großherzog Leopold einzufädeln. Der Florentiner Hof schien ihm für sich und die Familie eine ganz andere Wirkungsstätte zu sein als Salzburg, „wo mich ein jeder Kreuzer reuet, den wir ausgeben". Aber auch diese Florentiner Hoffnungen zerrannen. Auch diesmal konnte er nichts erreichen. Am 13. März 1773 waren Vater und Sohn wieder in Salzburg. Nie mehr sollten beide Italien wiedersehen.

Die drei in der Zeitdauer voneinander verschiedenen italienischen Reisen, die durch die Rückkehr in die Heimat Unterbrechungen erfuhren und wiederum an seine körperlichen Kräfte nicht geringe Ansprüche stellten, wurden für Wolfgangs Weiterentwicklung eine neue, wichtige Etappe. Wolfgang sah das wundersame Land jenseits der Alpen und vergaß es nie wieder. Der italienischen Kunst trat er unmittelbar gegenüber. An ihr schulte sich seine kompositorische Technik und gewann namentlich im Gebrauch gesanglicher Mittel an Sicherheit. Ihren Leistungen gegenüber bekundete sich erneut seine Weitspannigkeit in der Aufnahme künstlerischer Eindrücke und seine außergewöhnliche Fähigkeit, diese augenblicklich innerlich zu verarbeiten. Die italienischen Eindrücke flossen mit den Anregungen der früheren Reisen zusammen, kreuzten sich aber auch immer wieder mit den Einwirkungen heimatlicher Kunst. Hieraus wie aus Wolfgangs jugendlichem Lebensalter resultieren die Schwankungen, die sich damals in seinen Opern, seiner Instrumental- und Kirchenmusik innerhalb eines Werkes zwischen vokaler und instrumentaler Diktion, dem dramatischen Stil der Neuneapolitaner und der Regenerationspartei, dem italienischen und Wiener Sinfonieprinzip vielfach plötzlich einstellten. Diese Schwankungen teilte Wolfgang mit Zeitgenossen, aber er gelangte dabei häufig noch nicht wie diese zu festeren Grundsätzen. Werke entstanden, die mehr reflektierend und experimentierend Form- und Gestaltungsprobleme zu bewältigen suchten, daneben solche, die von inneren Forderungen bestimmt waren. Für festliche Gelegenheiten geschriebene Arbeiten wurden oft eilig mit einer gewissen Oberflächlichkeit hingeworfen, während andere eine sorgfältigere Behandlung erfuhren und verschiedene Fassungen erhielten. Immer noch stand der Vater hinter dem jungen Musiker, aber er konnte ihn jetzt nicht mehr wie früher am Gängelband hin- und herziehen. Zeitweise trat bei Wolfgang die italienische Oper, zeitweise die italienisch-österreichische Sinfonie in den Mittelpunkt seines künstlerischen Produktionsdranges. Mit dem Studium seiner Vorbilder veränderte sich seine Schreibweise. Nicht selten

Digitized by Google

entlieh er ſich von ihnen Licht und Leben. Bei ſeiner deutſchen Art des tieferen Erfaſſens der verſchiedenſten Eindrücke ging er ſelbſt aber in ihnen nicht unter. Er reagierte auch jetzt wie ſpäter nicht auf alle Werke fremder Kunſt, die er kennen lernte, ſondern nur auf einen beſtimmten Kreis, der ihm national näherkam oder ihm ſympathiſche und ſeinem Weſen verwandte Züge aufzuweiſen hatte. Die italieniſche Muſik konnte ihn nicht wie zahlreiche damalige deutſche Muſiker vollſtändig in ihren Bannkreis ziehen. Er war mit ihr fortan bis zu ſeinem Lebensende verknüpft und hielt an ihrem Schönheitsideal feſt, aber er blieb von ihr auch in mannigfacher Hinſicht getrennt und mit der deutſchen Kunſt verbunden. Inmitten dieſes eminent fleißigen Arbeitens entwickelten ſich auch jetzt wieder die eigenen künſtleriſchen Kräfte weiter. Die Einfälle ſprießen in Fülle hervor, als hätte ſie die italieniſche Atmoſphäre geweckt, und ſuchen einander förmlich den Boden ſtreitig zu machen. Wir beobachten gelegentlich den ſchon ſeit Haßler und Schütz deutſchen Muſikern eigentümlichen Zug zum Idealiſieren, Zartheit und Adel der Empfindung, Liebreiz und Grazie. Der Kinderſeele entſtrömen Äußerungen des Großartigen, Heroiſchen; beſonders während der letzten Reiſe deckt ſie aber auch einen Zwieſpalt des Gefühlslebens auf, der ſich bald noch deutlicher offenbaren ſollte.

Mit den damaligen großen italieniſchen und deutſchen Meiſtern konnte Wolfgang noch lange nicht in die Schranken treten, wenn die Äußerungen ſeiner Begabung ihn gelegentlich auch bereits in ihre Nähe rückten. Aber ſeinen erſten Ruf als Opernkomponiſt hat er ſich als Sechzehnjähriger in Italien erworben. Mit dieſen raſch verrauſchenden Lokalerfolgen war Wolfgangs Tätigkeit für die Opernbühnen Italiens zu Ende. Zahlreiche deutſche Muſiker führten auf ihnen auch weiterhin ihre Werke auf, aber Wolfgang blieb an ihnen unbeachtet. Wie die italieniſchen Reiſen zunächſt in ihm künſtleriſch weiterwirkten, welche Richtung ſein Empfindungs- und Gefühlsleben einſchlug, mußten die folgenden Jahre zeigen.

9. Salzburger Lehrjahre (1773 – 1777)

I. Der Empfindsame (1773/74)

Wolfgangs italienische Träume waren ausgeträumt. Nicht mehr spannte sich über ihn der italienische Himmel und erhoben sich vor ihm die Denkmäler alter Kunst der Antike und der Renaissance, nicht mehr bewegte er sich im lebhaften, bunten Treiben der italienischen Residenzen. Keine Aussicht sollte sich ihm mehr eröffnen, nochmals die alte Brennerstraße zu durchfahren. Dagegen ging er wieder in Salzburg die engen Gassen hinauf und hinunter zum Schlosse des neuen erzbischöflichen Herrn, zu den Kirchenchören, den befreundeten Familien, grüßte liebe alte, jedoch auch manche ihm verhaßte Gesichter, begegnete den Fräulein, durch deren schwärmerische Verehrung er in seiner Seele seine Liebeswelt aufbaute. Die musikalischen Verhältnisse hatten sich nicht geändert. Der Vergleich mit Italien sprang ihm überall in die Augen. Eine andre Atmosphäre, der aus den Bergen frische Luftströme zuflossen, umgab ihn aber wieder, eine stille Ruhe, die nicht durch täglich wiederkehrende Anstrengungen gestört wurde. Körper und Geist wurden nach den italienischen Reisen jetzt gekräftigt.

Wolfgangs Studien nahmen ihren Fortgang. Es ist anzunehmen, daß die lateinischen, französischen und italienischen Sprachübungen fortgesetzt wurden. Zu weiteren geschichtlichen und geographischen Betrachtungen werden die Reiseeindrücke Anregungen geboten haben. Auf Schulung von Orthographie, Interpunktion und Satzbau dagegen scheint der Vater, so sorgfältig er selbst schrieb, weniger Gewicht gelegt zu haben, viel mehr sah er auf Klarheit des sprachlichen Ausdrucks. Verschiedentlich verlangte er, daß Wolfgang „in anderen nützlichen Wissenschaften in etwas“ sich umtue und „durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr ausbilde“.

Ebenso gingen die musikalischen Studien weiter. Phantasie und Arbeitskraft brauchten aber jetzt nicht mehr wie in Italien

für die eilige Erledigung bestimmter Arbeiten zu festgelegten Zeitpunkten angespannt zu werden. An Kompositionen entstanden nun 4 dreisätzige Sinfonien (K. 162, 181, 182, 184), ein viersätziges Bläser-Divertimento mit Klarinetten (K. 166) und ein dreisätziges Concertone für zwei Soloviolinen, Bläser und Streicher (K. 190), sowie die Trinitatismesse (K. 167). Noch klingen in den Sinfonien die subjektiven Äußerungen eines sehnsüchtigen, schmerzlichen Gefühls deutlich nach, chromatische Monologe und Seufzer der Geigen, ebenso Wienerische, im besonderen Joseph Haydnsche Züge. Dabei schwenkt aber Wolfgang in höherem Maße wieder in den italienischen Ouverturenstil ein, der sogar die Trennung der drei Sätze aufhebt. Die Durchführungsteile fallen teilweise wieder in veraltete Transpositionen zurück. Ein ähnliches Bild geben das Divertimento, das die damals in Salzburg noch unbekannten Klarinetten benutzt und gleich seinem Seitenstück (K. 186) für Mailänder Kreise geschrieben sein könnte, sowie das Concertone, das nach Art des alten „Concerto grosso" nicht allein zwei Geigen, sondern auch Cello und Oboen solistisch verwendet und sich an den Salzburger Divertimentostil anlehnt. Die Frage wurde jetzt brennend, welcher Sinfonierichtung Wolfgang folgen und ob er den Anschluß an die Wiener Schule überhaupt wieder erreichen würde.

In seiner Kirchenmusik stand Wolfgang vor einem Wendepunkt. Der neue erzbischöfliche Herr, der nun in Salzburg fest im Sattel saß, verschaffte jetzt seinen persönlichen Wünschen und Anschauungen von kirchlicher Musik allmählich wohl schon stärker Geltung. Unter seinen Direktiven mochte Wolfgang in der nur für Chor geschriebenen Trinitatismesse die bisherige Schreibweise aufgeben und sondierend neuen Experimenten folgen. Noch verbinden sich in ihr Züge Hasses und Eberlins mit sinfonischen Elementen. Aber die Solemnis-Messe verliert jetzt ihre breiteren Formen und Soli und bewahrt gegenüber der C moll- und der Dominikus-Messe eine fast kühle Zurückhaltung. Auch über diese Wandlung in Wolfgangs Kirchenmusik mußten die folgenden Jahre Klarheit bringen.

Bei diesen Arbeiten verstrichen vier Monate. Inzwischen lauerte

Digitized by Google

Vater Leopold auf eine passende Gelegenheit, um wieder die Reisekoffer packen zu können. Die Gelegenheit fand sich, als der Erzbischof sich anschickte, den Sommer außerhalb von Salzburg zu verbringen. Rasch entschlossen setzte sich Vater Leopold mit dem Sohn in den Wagen und fuhr nach Wien, wo sie am 18. Juli anlangten. Die Kaiserstadt, in der sich Wolfgang bereits zweimal als junger Musiker präsentiert hatte, konnte nach des Vaters Ansicht vielleicht aufs neue Hoffnungen erwecken, die Italien unerfüllt gelassen hatte. Und da der Erzbischof eine Gebirgsreise beabsichtigte und den Urlaub der Hofbeamten verlängerte, verfügte Vater Leopold zur Verfolgung seiner neuen Pläne nun auch über die nötige Zeit. Er nahm in Wien den Weg zu den von früher bekannten Familien, zu Dr. Meßmer, dem Protektor der Bastien-Aufführung, zum Literatenkreis der Heufeld, Steigentesch, Gebler und Genossen, zu Wiener Musikern, wie dem alten Giuseppe Bonno, dem Geiger Franz Kreibich. Gemütliche Zusammenkünfte und Ausflüge in die Umgebung, nach Baden, wurden veranstaltet. Gemeinschaftlich saßen Vater und Sohn Mozart mit dem Bahnbrecher des dramatischen Balletts J. G. Noverre, der für Wolfgang später in Paris Bedeutung gewinnen sollte, an der Tafel. Das Tagesgespräch bildete auch für sie die weltgeschichtliche Begebenheit der für Wien besonders wichtigen Aufhebung des Jesuitenordens durch denselben Papst Clemens XIV., der Wolfgang in Rom empfangen und mit dem goldenen Sporn ausgezeichnet hatte. Mit Bitterkeit gedachten sie während dieser fröhlichen Wochen jedoch der Audienz bei der Kaiserin Maria Theresia. „Die Kaiserin waren sehr gnädig mit uns," berichtete Vater Leopold den Seinen nach Salzburg, „allein dieses ist auch alles." Kaiser Joseph kehrte erst später aus Polen vom Kriegsschauplatz zurück. Der Meldung dieser Tatsache fügte Vater Leopold die Bemerkung hinzu: „Daß die Russen einigemal von den Türken rechtschaffen gepeitschet worden, hat seine Richtigkeit." Nachdenklich stimmte ihn der Tod des Salzburger Doktors Niderl: „seine Operation, sein Tod, das gähe und unvermutete Spectacul seines toten Körpers lag mir im Gemüte

Digitized by Google

und ließ mich nicht mehr ſchlafen; und raubte mir die dritte Nacht. Nun kommt noch die Begräbnüß, das wird mir auch, und um ſo mehr Gedanken zurücklaſſen, als es mich des Umſtandes erinnert, da ich nun einen Freund in Wien zum Grabe begleiten muß." Wolfgang fand ſich leichter mit dem Hinſcheiden des Salzburger Freundes ab. „Der Tod des Dr. Niderl", ſchreibt er der Schweſter, „hat uns ſehr betrübet, wir verſichern Dich, wir haben ſchier geweint, gebleert, gerehrt und trenzt."

Wie bei dem früheren Aufenthalte im Jahre 1768 kam Wolfgang auch diesmal wieder mit dem reichen Wiener Muſikleben in Berührung. Zwar nicht aus des Vaters Briefen, aber aus den Mitteilungen Charles Burneys erfahren wir, daß damals nach wie vor die Kirchenmuſik in St. Stefan und den anderen Kirchen mit ihren verſchiedenartigen Beſtrebungen im Gange war und auch die Fuxſche Tradition bewahrte. Im Theater befehdeten ſich weiterhin die Parteien Haſſes und Glucks, und blühte die Opera buffa. Im Schauſpiel wurde Leſſings „Emilia Galotti" herzlichſt empfangen. An Buffa-Opern konnte Wolfgang damals Galuppis „Il puntiglio amoroso" und Anfoſſis „Matilda ritrovata" ſehen. Die Sinfonie Wiener Richtung hielt in ihrer Entwicklung nicht inne. Die ältere und moderne Klaviermuſik Domenico Scarlattis, Philipp Emanuel Bachs, Schoberts, Ignaz von Beeckés wurde neben der einheimiſcher Kräfte gepflegt. In den Salons der Gräfin Thun, des engliſchen Geſandten Lord Stormont, des Hofmedikus Laugier ſpielten tüchtige Inſtrumentaliſten und kamen die Streichquartette Joſeph Haydns zur Aufführung, für die in dem erfindungsreichen Sinfonie- und Ballettkomponiſten Joſeph Starzer ein trefflicher Primarius vorhanden war. Bei Laugier ſprachen Vater und Sohn Mozart wiederholt vor, bei dieſem Kenner ſpaniſcher und türkiſcher Muſik mochte ſich Wolfgang vielleicht auch Anregungen zur muſikaliſchen Charakteriſtik fremden Volkstums holen. Neben Haſſe, Gluck und Haydn forderten zahlreiche kleinere bodenſtändige Talente, unter ihnen Florian Gaßmann, Johann Wanhal, Leopold Hofmann Gehör für ihre Arbeiten. Der junge

Digitized by Google

Antonio Salieri, der in Wolfgangs Leben ſpäter eine Rolle ſpielte, unternahm ſeine erſten Opernverſuche.

Wie andere kunſtliebende Beſucher, die damals in Wien zu Gaſte waren, fand ſich auch Wolfgang, der bisher zahlreiche Sinfonien, Divertimenti, Quartette geſchrieben hatte, diesmal beſonders durch die Wiener Inſtrumentalmuſik angezogen, die in den vornehmen und gebildeten Kreiſen, auch in den Zwiſchenakten des Schauſpiels, geboten wurde. Joſeph Haydn und ſeine Anhänger rückten hier allmählich in den Mittelpunkt des allgemeinen Intereſſes. Wolfgangs Produktionsdrang ſteigerte ſich aufs äußerſte. Der Vater erzählt, daß Wolfgang damals unruhig im Zimmer auf- und ablief und „ganz eiferig" mit dem Komponieren beſchäftigt war. Als Reſultate gingen hervor eine für feſtliche Tage der befreundeten Salzburger Familie Andretter geſchriebene ſiebenſätzige Serenade für Streicher und Bläſer mit eingeſchobenem Violinkonzert (K. 185) und ein vielleicht für Wiener Vergnügungslokale beſtimmtes fünfſätziges Divertimento für Geige, Bratſche, Fagott, zwei Hörner und Baß (K. 205), die miteinander volkstümliche Caſſationstöne teilen und ſich in Form und Charakter auf den Wiener Stil einſtellen; ferner Klaviervariationen über eine Arie aus Salieris „La fiera di Venezia" (K. 180), die wohl abhängig von Wiener Vorbildern die galanten Umſpinnungen des Haager Verſuchs von 1766 zu ſelbſtändigeren Bildungen wenden; dann vor allem eine Serie von ſechs Streichquartetten (K. 168 – 173), denen für dieſe Zeit noch eine Meſſe und Meſſenfragmente (K. 115, 221, 326) anzureihen ſein dürften. Auch die Inangriffnahme der erſten Faſſung der Muſik zu „Thamos, König in Ägypten" (K. 345) fällt in jene Periode.

Um das Jahr 1771 waren Joſeph Haydns, nur wenig ſpäter Florian Gaßmanns ſechs kontrapunktiſche Streichquartette entſtanden. Vorher hatten ſich ſchon Joſeph Haydn und ſüddeutſche Muſiker wie Franz Xaver Woczitka und Johann Zach der noch jungen Gattung des „Quattro" zugewandt. In Italien waren Tartini und Sammartini an der Quattroarbeit beteiligt.

Digitized by Google

In ihrer Nähe hatte Wolfgang ſein erſtes Streichquartett und ſpäter ſeine drei Streichdivertimenti von 1772 geſchrieben. Zu dieſer Zeit begann nun Joſeph Haydn den bisher im Quattro vorzugsweiſe gepflegten fröhlichen Suiten-Caſſationston mit der ſtrengen kontrapunktiſchen Kunſt auszugleichen, und nach ihm griff Gaßmann, der Schüler Padre Martinis, in dieſem Streben auf die alte Kirchenſonate zurück. Dieſen Streichquartetten Haydns und Gaßmanns begegnete Wolfgang in den Wiener Geſellſchaftskreiſen, und er wurde von ihnen derart gefeſſelt, daß er ebenfalls eine Serie von ſechs kontrapunktiſchen Quartetten in Angriff nahm. In dem einen Monat Auguſt wurden ſie fertig. Die italieniſchen Vorbilder verblaßten, die Wiener Quartette, deren Einfluß ſchon in Wolfgangs letzten ſechs Quartetten von 1772/73 in Sicht gekommen war, wurden jetzt ſeine direkten Vorlagen. Haydns kontrapunktiſche Quartette ſchwebten ihm bei der Konzeption und Geſtaltung vor, bei dem Aufbau, den vorhandene Thematik verarbeitenden Durchführungen, den Monologen der erſten Geige und den Variationen, dem grotesken Humor der Menuetts und den Rondos, den immer wieder auftretenden polyphonen Bildungen und Schlußfugen; ſie gaben ſelbſt Stimmung und Motiv ab. Hatte Haydns Kunſt auf Wolfgang ſchon bisher, beſonders nach der zweiten italieniſchen Reiſe gewirkt, ſo wurde ſie jetzt für ſeine Inſtrumentalmuſik die Richtſchnur. Haydns Kunſt warb ihn vollends für die Wiener Schule und ließ ihm die italieniſche Sinfonie zwar nicht vergeſſen, aber überwinden. Nicht den Wiener Inſtrumentalmuſikern überhaupt verſchrieb er ſich, ſondern im beſonderen Joſeph Haydn: dieſer wurde nach Chriſtian Bach, Schobert, den Italienern und Salzburgern jetzt ſein Führer und Mentor in der Inſtrumentalmuſik, der ihm bis in die Mannheimer Zeit den Weg wies. Hatte Wolfgang bisher, wenn auch nicht immer zu ſeinem Vorteil, auf die modernen Beſtrebungen der franzöſiſchen Klavieriſten, der Neuneapolitaner, der Wiener Sinfoniker ſein Augenmerk gerichtet, ohne dabei ältere Stilgattungen ganz zu meiden, ſo machte er nun an der Hand Haydns

den neuen, freilich noch unausgeglichenen Versuch, das Streichquartett aus seiner engen Cassationswelt herauszuziehen. Erst als im Jahre 1781 Haydn sein Schweigen als Quartettmusiker brach und einen neuen wichtigen Schritt nach vorwärts machte, wandte sich auch Wolfgang wieder dem Streichquartett zu.

Waren Wolfgangs kontrapunktische Quartette stilistisch von Haydns Kunst abhängig, so schlugen in ihnen auch wie bei Haydn persönliche innere Stimmungen durch. Leise Kirchentöne klingen im vierten Quartett plötzlich wie aus weiter Ferne in die lustigen Allegrofiguren herein:

Und im letzten Quartett lassen sich die Tränen nicht mehr zurückhalten, in chromatischen Gängen, dynamischen Gegensätzen und hämmernden Unisonostellen, in Vorhalten, verminderten Akkorden, rezitativischen Zwiegesprächen zwischen der ersten Geige und den übrigen Instrumenten, in sich aufbäumenden und zurückfallenden Melismen klagt und schluchzt es und kommt zum kühnen Trotz, zur milden Wehmut.

Die kontrapunktischen Fortschritte, die Wolfgangs Quartettserie zeigen, werden auch in der unvollendeten Brevis-Messe (K. 115) und den Messefragmenten (K. 221, 326) bemerkbar, die für Chor und Orgel geschrieben sind. Es ist bezeichnend für Wolfgangs damalige Stellung zur Vokalpolyphonie, daß diese Stücke unvollendet blieben. Die Imitationen und Fugen sind in ein Gehäuse eingebaut, das wiederum aus Elementen des alten Wiener Fux-Caldarastils bestand. Während in Wolfgangs früheren Kirchenstücken die homophonen Bildungen überwogen, treten diese aber jetzt zugunsten der Polyphonie zurück. Von hier führt die Linie zu Wolfgangs beiden großen Messen des nächsten Jahres.

Dem Verkehr Wolfgangs mit Tobias Philipp von Gebler verdankte auch die Thamos-Musik ihre erste Fassung. Zu bedeutenden

Digitized by Google

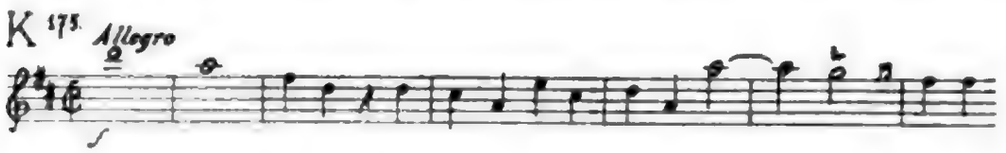
Dramen an Stelle einer abgebrauchten, oft willkürlich gewählten Schauspielmusik eigene, passende Tonstücke zu schreiben, war im 18. Jahrhundert kein außergewöhnlicher Vorgang. Das auf Terrassons Sethosroman fußende Drama mit seinen deistischen Zügen, der ägyptischen Umwelt und Sonnenverehrung sollte für Wolfgang später noch eine besondere Bedeutung erlangen.

Ob diese Kompositionen Wolfgangs in Wien auf Bestellung entstanden und zur Aufführung gelangten, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Über die Aufführung von Wolfgangs Dominicusmesse (K. 66), die sich eher als Wolfgangs andere Messen für das Ignatiusfest eignete, berichtet der Vater, daß er sie bei den Jesuiten dirigiert und mit ihr Beifall geerntet habe. Wolfgang beschäftigte sich bei Meßmer gerne mit dem ihm schon von London her bekannten Modeinstrument der Glasharmonika und spielte bei den Theatinermönchen mit „Keckheit" ein Violinkonzert.

Obwohl der Geldbeutel sich immer mehr leerte und mit fremder Hilfe aufgefüllt werden mußte, gab Vater Leopold bis zum Ende des Wiener Aufenthalts doch nicht die Hoffnungen auf, die ihn in die Kaiserstadt getrieben hatten. Am 21. August schrieb er nach Hause: „Die Sache wird und muß sich ändern." Aber die Sache änderte sich nicht. Ende September mußte er mit Wolfgang die Bündel schnüren und unverrichteter Dinge heimwärts ziehen.

Nach den acht Wiener Wochen hieß es nun für Vater Mozart und ebenso für Wolfgang, nicht allein das letzte Kalendervierteljahr 1773, sondern auch fast das ganze nächste Jahr 1774 wieder in Salzburg auszuharren. Hier sollten sich nun Wolfgangs seelische Spannungen mit aller Macht entladen. Hier vollendete er sein erstes Klavierkonzert (K. 175), das er später in Mannheim und Wien noch gerne vorführte, sein erstes Streichquintett (K. 174), sowie fünf, mit einer Ausnahme viersätzige Sinfonien (K. 199, 200, 183, 201, 202), ferner Kirchenstücke (K. 193, 195), unter ihnen die Messe in F (K. 192). Mit dem dreisätzigen Klavierkonzert folgte er im Gegensatz zum norddeutschen, auf Gleichberechtigung

zwischen Solo und Tutti gestellten Cembalokonzert Philipp Emanuel Bachs mehr dem unterhaltsamen, den Solisten bevorzugenden Pianofortestil seines Londoner Lehrmeisters Christian Bach, dessen Sonaten er bereits auf der Weltreise zu Klavierkonzerten umgewandelt hatte. Christian Bachs Solo- und Tuttiverteilungen kehren, durch Dehnungen und Dialogansätze modifiziert, wieder, ebenso die Gliederungen des Passagenwerks, die zweiten gesangvollen Themen. Den Tutti des mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken ergänzten großen Orchesters und der subtileren, die Albertismen individualisierenden Figurationsbehandlung des linken Handparts stehen dagegen Wiener Meister wie Wagenseil und Franz Dussek nahe. Noch sind hier wie bei den andern instrumentalen Arbeiten dieser Zeit die italienischen Spuren nicht verwischt, und kommen von neuem Salzburger Züge Michael Haydnscher Art in eigenen Codateilen und Echobildungen zum Vorschein. Wohl durch die in Salzburg beliebte Teilung der Bratschen und nach dem Vorgang Michael Haydns wurde das Streichquartett zum Streichquintett erweitert. Vor allem packte den Komponisten der sechs kontrapunktischen Streichquartette wieder die Wiener Sinfonie Joseph Haydns. Sie läßt ihn dessen Formelemente und sinfonischen Stil aufnehmen, die Sätze schwellen an, eine Reife, Großartigkeit und Hoheit des Ausdrucks kommt zum Vorschein:



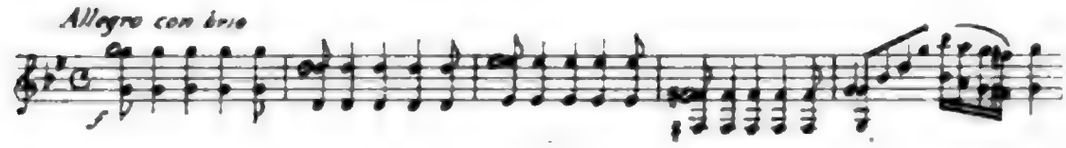
wie wir ihr später in der Wiener Meisterzeit wieder begegnen. Damit entschied sich bei dem achtzehnjährigen Wolfgang wie kurz vorher für das Streichquartett nun auch für seinen sinfonischen Stil der endgültige Anschluß an die Wiener, der fortan keine stärkeren Rückfälle in die italienische Sinfonie mehr duldete. Zugleich aber stand wie auf dem Gebiete des Streichquartetts mit einem Male auch auf dem der Sinfonie Wolfgangs Produktion bis in die Pariser Zeit hinein still.

Digitized by Google

Die Gehobenheit des Ausdrucks, die einzelnen dieser Instrumentalsätze eigen ist, übertrug sich auch auf die damaligen Kirchenstücke, ebenso die kontrapunktische Schreibweise, die aber hier nun zu einem ausschlaggebenden Faktor wird. Während Wolfgang in der lauretanischen Litanei und der Vesper, die nicht für die offiziellen Hauptfunktionen und vielleicht auch nicht für den Dom gedacht waren, weniger gebunden war und sich neben den kontrapunktischen Formen auch in dem vor der Trinitatismesse geübten Kirchenstil bewegen konnte, schritt er in der Messe in F den mit der Trinitatismesse eingeschlagenen neuen Weg weiter. Die neue, auf äußeren Anstoß gewählte, kurze Solemnismesse mit den noch teilweise gebrauchten Stilbestandteilen früherer Kirchenarbeiten wird aber nun von Wolfgang mit einer ungeahnten Wärme und Tiefe erfaßt, ein auch in späteren Jahren immer wieder hervorgeholtes Choralmotiv erscheint im Credo nicht mehr als äußerliches Leitmotiv, sondern wird zur frischpulsierenden Schlagader des Ganzen, die einzelnen Stimmen entwickeln sich von innen heraus. Die verschiedentlich wiederum instrumentale Gesangspolyphonie ist zu einer innerlichen, künstlerischen Verwendbarkeit gediehen, aus ihr erblühen bereits große Bildungen, wie sie später die Wiener Meisterjahre zeitigten.

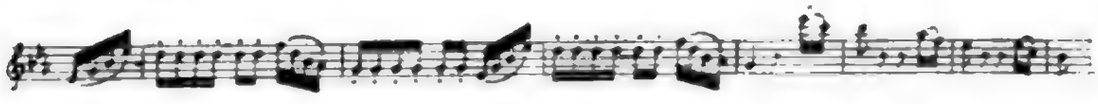
Unter diesen Salzburger Arbeiten vom Winter 1773 bis Sommer 1774 stoßen wir auf ein Werk, das nicht allein mit der hochgestimmten Art über die bisher eingehaltenen Grenzen hinausstrebt, nicht nur wie in der D dur-Sinfonie (K. 202) vorübergehend subjektive Momente, starke Chromatik, Rezitative der ersten Violinen einstreut und Adagiogedanken in das Allegro hinüberträgt, sondern Wolfgangs seelische Zerrissenheit in allen Sätzen und in explosivsten Äußerungen kundgibt. Wir schlagen die Gmoll-Sinfonie (K. 183) auf mit ihrer bedeutungsvollen Tonart, die Wolfgang wie schon vorher auch später gerne verwendet, wenn ihm Schweres auf der Seele lastet. In düsterer Spannung beginnt die von den Synkopen der Streicher umwobene, breite Oboenmelodie mit dem herabgleitenden Sprung zur verminderten Septime:

Digitized by Google



Mit energiſchen Uniſono-Sechzehntelfiguren, die nacheinander in die Höhe getrieben werden, entlädt ſich dann gewitterartig die ganze erſchreckende Leidenſchaftlichkeit. Im Durchführungsteile ſteigt ein neues, haſtiges Klagelied in C moll auf:

Schluchzende Dialoge der Streicher führen allmählich zu dem düſteren Anfang zurück, aus dem nun auch die Lichtblicke getilgt und die freundlicheren Töne des Gegenthemas nach Moll gewandelt ſind. Und noch in der Coda zittern die flackernden Rhythmen nach. Dieſe wühlenden, finſteren Kräfte durchziehen auch den zweiten Es dur-Andanteſatz. Die volkstümlichen, beſchaulichen und liebenswürdigen Melodien, die in Wolfgangs früheren Sinfonien häufig an dieſen Stellen erſchienen, ſind verlaſſen, Klagelaute, mit chromatiſchen Wechſelnoten durchtränkt, drängen ſich bald vor, Bläſer und Streicher werden zu einem Crescendo zuſammengefaßt, aus dem das wehmutsvolle Rezitativ der erſten Violinen ſich herauslöſt. Aber unter dieſen erſchütternden Ausbrüchen leuchten doch auch milde Himmelstöne auf, die auf Entſagung und Frieden deuten:



Da ſehen wir den Künſtler der ſpäteren Wiener Zeit bereits am Werke, dem die Verzweiflung das Herz zuſammenſchnürt, aber nicht den Troſt und die Hoffnung ganz zu rauben vermag. Der innere Zuſammenhang, der den einzelnen Sätzen dieſer Sinfonie gegeben iſt, wird auch in dem Menuett und dem Schlußallegro erkennbar. Stammt das nur von Oboen, Fagotten und Hörnern vorgetragene Trio des Menuetts auch aus einer heiteren

Digitized by Google

Welt, bewegt es ſich auf dem Boden des vom Konzert beeinflußten Bläſer-Divertimentos, ſo verharren doch die beiden Gmoll-Eckteile in der pathetiſchen Grundſtimmung:

die in dem folgenden Schlußallegro in Gmoll dann mit der Schärfe des erſten Satzes angeſchlagen wird. Da blitzen die verminderten Septwendungen, Motive der Cmoll-Klage, Synkopen und Uniſonogänge aus dem erſten Satze auf, das zweite Dur-Thema wird bei der Repriſe wieder nach Moll gekehrt, wie im zweiten Satze ſchieben ſich ſinnende Soloſtellen der erſten Violinen dazwiſchen, aber das ganze Allegro iſt durch die nahen thematiſchen Beziehungen der einzelnen Abſchnitte innerlich enger zuſammengehalten und auch in der Durchführung mit den aufzuckenden Oktaven der erſten Geigen, den anſteigenden chromatiſchen Melodieſchritten der zweiten Violinen, Bratſchen und Bäſſe:

ins Erregteſte geſteigert, aus dem Repriſe und Coda keinen Ausweg finden können. Mit dem wilden, leidenſchaftlichen Zug, mit dem ſie eingeſetzt hatte, klingt die Sinfonie aus.

In dieſem ſinfoniſchen Gmoll-Werk erreichte Wolfgangs revolutionäre, dämoniſche Weſensart, die eine Seite ſeiner Natur, die ſchon in den Kinderjahren ſich gezeigt und während der letzten Wiener Zeit zur Kriſis gedrängt hatte, ihren Siedepunkt. Die leidenſchaftlichen, ſchmerzlichen Gefühlsergüſſe ziſchen nicht mehr ſporadiſch auf, ſie fließen in breite Ströme über und befreien eine von Qualen und Leiden vollgeſaugte Seele. Wir gelangen zur Gewißheit, daß ihre gelegentlichen Äußerungen in früheren Arbeiten nicht zeitweiſen, abſonderlichen Launen oder äußerlichen Nachahmungen fremder Eigentümlichkeiten entſprangen. Der junge

Stürmer und Dränger tobt und weint sich jetzt aus und gibt ein rückhaltsloses künstlerisches Bekenntnis, aus dem das subjektivste Dokument seines bisherigen instrumentalen Schaffens hervorging. Es ist kein Zufall, daß bei dem Aufleben dieser dunklen Kräfte seines Seelenlebens in späteren Werken sich Beziehungen gerade zu dieser Jugendsinfonie einstellten. Ihr mußten die Salzburger Musikfreunde mit Überraschung und Befremden gegenüberstehen.

Wir legen uns die Frage vor, welchen weiteren Verlauf Wolfgangs seelische Erregungen nahmen, welche Linie seine Produktion nach der G moll-Sinfonie verfolgte. Keine Tagebuchaufzeichnungen verschaffen uns Aufschlüsse. Die Kompositionen, die jetzt entstehen, geben die Antwort. Wolfgang verschließt nun seine innersten schmerzlichen Erlebnisse in sich und verfällt auf Jahre hinaus einem Musizieren, welches das Leichte, Graziöse, Heitere und Schwärmerische bevorzugt oder Pflichtarbeiten ordnungsmäßig erledigt. Von Streichquartett und Sinfonie, in denen er zuletzt die persönlichste Aussprache gehalten hatte, wendet er sich weg zur damaligen Gesellschaftskunst, dem Abbild zeitgemäßen galanten Lebens. Dem verzweifelten Aufschrei folgte eine fast heitere Ruhe, die einem errungenen, inneren Frieden zu entquellen schien, unter der aber die heiße Glut weiterglomm.

II. Der Galante (1774–1777)

Der Sommer 1774 brachte in Wolfgangs äußerem Leben keine wesentlichen Änderungen. Legte er als Komponist jetzt auch kein neues Streichquartett und keine neue Sinfonie mehr auf, so stellte er doch eine neue Messe und Gelegenheitsstücke fertig. Auch auf dem Klavier sah er sich weiter um, nahm die Geige öfters als früher zur Hand und mochte in den Salzburger Kirchen, in den Bekanntenkreisen der Familie, auch in den Adelshäusern, musizieren. Da fiel in die einförmigen Salzburger Herbsttage ein Lichtstrahl, der dem Vater Leopold ähnlich wie im Sommer des verflossenen Jahres neue Hoffnungen vorspiegelte. Aus München traf für Wolfgang der ehrenvolle Antrag ein, zur kommenden

Digitized by Google

Karnevalszeit eine Oper zu schreiben. Der kurfürstliche Hof, an dem Mozarts schon vor vierzehn Jahren freundlich empfangen worden waren, sah – vielleicht auf Anraten des Grafen Ferdinand von Zeil, des Chiemseer Bischofs – in Wolfgang die geeignete Persönlichkeit, der zur Aufmunterung eine neue Oper anvertraut werden konnte. Der Salzburger Erzbischof mußte mit Rücksicht auf die Wünsche des benachbarten, befreundeten Hofes eine gute Miene aufsetzen. Und so schlüpften Vater und Sohn in die warmen Filzschuhe, Vater Leopold stopfte die Pfeife mit spanischem Tabak; und beide fuhren durch die kalten Dezembertage in die bayerische Hauptstadt.

Dort fanden sie eine behagliche Unterkunft und Leute, die ihnen herzlich entgegentraten. Auf deren Betreiben ließ Vater Leopold die Tochter Nannerl nachkommen, und eines Morgens hatte Wolfgang, der infolge einer schweren Zahngeschwulst eine schlimme Zeit durchgemacht hatte, die Freude, mit der Schwester wieder gemeinsam den Kaffee trinken zu können. Komödien und Maskenbälle wurden besucht, die Sehenswürdigkeiten, Kirchen und Schlösser. Gegenüber Wien mochte sie die Bevölkerung an eine Bauernstadt erinnern, in der die bajuvarische Grobheit auffiel und aus „unzähligen Schenken" täglich laute Trinkgesänge zu Hackbrett und Leier in die Nachtstille drangen.

War auch im Münchener Schauspiel der Kampf um die deutsche Nationalbühne entbrannt, und hatte sich hier nach den vorstädtischen Volksstücken und Zauberpossen mit Gesang das deutsche Singspiel eingenistet, die Oper versetzte Vater und Sohn wieder auf italienischen Boden. Freilich waren die Münchener Opernverhältnisse beschränkter als an den Kunststätten Italiens, aber sie spielten sich doch immerhin in einem größeren Rahmen ab als in Salzburg. Der Kurfürst Maximilian III., ein tüchtiger Gambenspieler, und seine verwitwete Schwester, die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, die talentvolle Schülerin Hasses, waren der Musik mit Liebe und Verständnis zugetan und schwangen sich auch zu eigenen Kompositionen auf. Graf

Digitized by Google

Joseph Anton von Seeau stand an der Spitze der höfischen Musikpflege. Italienische Kapellmeister und italienische Sänger wie der Kastrat Consoli und die Primadonna Manservisi beherrschten nach alter Münchener Tradition die Oper. Das Ballett, auch das der Noverreschen Richtung, stand in Blüte. Die Liebesaffäre des Kapellmeisters Antonio Tozzi mit einer fürstlichen Münchener Dame entlockte Vater Leopold, der nach wie vor mit Mißgunst die an deutschen Residenzen tätigen Italiener betrachtete, die Worte: „So sehen die Leute, daß die Welschen allerorten Spitzbuben sind." Neben Buffo-Opern Sartis und Anfossis waren Guglielmis „Il re pastore" und Sales' „Achille in Sciro" im vorigen Jahre in Szene gegangen, die Aufführung von Tozzis „Orfeo ed Euridice" stand bevor. Mit diesem Zerrbild Gluckscher Kunst sollte nun zur Sorge des Vaters, der Parteiintrigen witterte, Wolfgangs neues Stück konkurrieren. Der junge Mailänder Maëstro konnte jetzt vor dem Münchener Hofe Proben seines Könnens ablegen und sich damit Aussichten auf Anstellung und Förderung verschaffen.

Am 13. Januar 1775 erlebte Wolfgangs zweite, wiederum in kurzer Zeit geschriebene Opera buffa „La finta giardiniera" ihre erste Wiedergabe. Beglückt meldete Wolfgang der Mutter nach Salzburg: „Gottlob! Meine Opera ist gestern als den 13ten in Scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen onmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war allzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen, und viva Maëstro schreien. S. Durchlaucht, die Churfürstin, und die verwitwete, (welche mir vis-à-vis waren) sagten mir auch bravo. Wie die Opera aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist, bis der Ballett anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschrieen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort...." Der Legationssekretär Unger schrieb über die Oper in sein Journal: „La musique fut applaudie generalement", und der Schwabe Schubart setzte in seine „Teutsche Chronik" die weitblickenden Sätze: „Genieflammen zückten da und dort; aber

Digitized by Google

's iſt noch nicht das ſtille ruhige Altarfeuer, das in Weyhrauchswolken gen Himmel ſteigt – den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze iſt; ſo muß er einer der größten muſikaliſchen Komponiſten werden, die jemals gelebt haben."

Auch Salzburger Bürger waren inzwiſchen in München aufgetaucht, um ſich mit eigenen Augen von der Finta-Aufführung zu überzeugen und den Karneval mitzufeiern. Der eine ſchlug bei einer Theatervorſtellung vor Verwunderung Kreuze, worüber ſich Mozarts für ihren Landsmann ſchämten; andere langten zu ſpät an. Auch der Erzbiſchof erſchien in höchſteigener Perſon erſt nach der Aufführung, um etwas verlegen die Glückwünſche des Münchener Hofes für ſein Landeskind einzuſtecken. In Salzburg ging die Fama von Wolfgangs Eintritt in den Münchener Dienſt. Die Fama aber log. Wohl trat Wolfgang in München auch als Kirchenkomponiſt auf und ließ ſich ebenſo wie Ignaz von Beecké bei dem kunſtſinnigen Gaſthofbeſitzer Albert in der Kaufingerſtraße oder dem Gutsbeſitzer Baron Dürnitz als Klavierſpieler hören. Der Vater hatte in kluger Vorausſicht Wolfgangs Kirchen- und Klaviermuſik mitgenommen und nachſchicken laſſen. Schubart gibt in ſeiner „Teutſchen Chronik" einen Bericht von dem Ringen der „zwei Giganten auf dem Klavier", erkannte aber Beecké den Preis zu. Auch wurde Wolfgang der Auftrag einer neuen Oper für das nächſte Jahr in Ausſicht geſtellt. Jedoch zu einem Eintritt in den Münchener Hofdienſt, dem der Vater wohl auch unter beſcheidenen Verhältniſſen gerne zugeſtimmt hätte, kam es nicht. Damals wurde ihm von den maßgebenden Inſtanzen wohl ſchon wie einige Jahre ſpäter entgegengehalten, daß keine „Vacatur" beſtehe. So machte Wolfgang Ende Februar noch eine Wiederholung ſeiner „Finta" mit, die durch die Erkrankung einer Sängerin verſchoben und dann gekürzt worden war, im März befand er ſich jedoch nach dreimonatlicher Abweſenheit mit Vater und Schweſter und einem „großen Loch" im Geldbeutel wieder in Salzburg. Die Hoffnungen gutmeinender Freunde waren wieder einmal zerronnen.

Der Münchener Aufenthalt erlangte für Wolfgangs künstlerische Entwicklung in zweifacher Hinsicht Bedeutung. Einmal trat er zur Musik Pasquale Anfossis in Beziehungen und dann traf er mit dem württembergischen Hauptmann in Öttingen-Wallersteinschen Hofdiensten Ignaz von Beecké persönlich zusammen. In Anfossi sah er wiederum einen Neuneapolitaner, einen Piccinni-Schüler, der sich an der „buona figliuola" gebildet hatte und auf ihr weiterbaute. In der Freiheit der zweiteiligen, kontrastierenden Arienformen, den Finale, in instrumentalen Einzelheiten, den karikierenden Neigungen ging dieser teils mit Piccinni, teils über ihn hinaus. Für einen Opernkomponisten, der wie er selbst an Piccinni hing, mochte Wolfgang im besonderen etwas übrig haben. In Beecké lernte er einen Musiker kennen, der ihm als Klavierkomponist schon während der Wiener Zeit von 1773 begegnet war, an den süddeutschen Residenzen einen Ruf als Klavierspieler genoß und durch seine „reiche, glänzende Phantasie", die „selbstgeschaffene Spielart" die Anerkennung eines Schubart erntete. Mochte Wolfgang auch mancherlei an der Persönlichkeit Beeckés mißfallen und ihm später dem mißtrauischen Vater zu Gefallen die eine und andere boshafte Bemerkung über den „seichten Kopf" entschlüpfen, so verschloß er doch nicht die Augen vor dem mondänen Klavieristen, der sich an der französischen Klavierkunst geschult und in Paris als Virtuose Erfolge erzielt hatte, und beobachtete, was ihm dieser sagen konnte.

Vom März 1775 bis Ende September 1777 sollte Wolfgang nicht mehr aus seiner Heimatstadt hinauskommen. Zunächst brachte im April der Besuch des Erzherzogs Maximilian, des späteren Kölner Kurfürsten, unter dem der junge Beethoven seine bedeutsame Trauerkantate schuf, Leben in die erzbischöfliche Residenz. Bei den zu seinen Ehren veranstalteten Festlichkeiten, zu denen Münchener Musiker wie der Kastrat Consoli und der Flötist Johann Baptist Beecké nach Salzburg verschrieben wurden, gelangte nach einer Serenade des Salzburger obersten Kapellmeisters Fischietti am 23. April Wolfgangs „Il re pastore" zur ersten Aufführung.

Digitized by Google

Während einer musikalischen Unterhaltung saß Wolfgang am Klavier und gewann sich auch hier in dem fürstlichen Gaste einen Gönner, der ihm später in Wien hilfreich beizustehen suchte. In den nächsten Jahren kehrten einzelne Künstler in Salzburg ein, unter ihnen wahrscheinlich die französische Pianistin Jeunehomme und die junge, schöne Sängerin Josepha Duschek aus Prag, mit der Wolfgang später eine herzliche Freundschaft verband. Sonst aber war es an der Salzach still, und gingen die Jahre für Wolfgang in den gewohnten Beschäftigungen und in äußerlichem Wohlbehagen dahin. Die Kirchenmusiken, die Akademien, die Serenaden und Divertimenti-Aufführungen blieben dieselben. Der Vater mochte bei dem Sohne jetzt auf eine intensivere Pflege des Violinspiels dringen, wohl um ihm die Anstellung an einem fremden Hofe zu erleichtern. Daß Wolfgang damit einverstanden war, beweisen die Violinkonzerte, die jener Zeit entstammen. Und auch für die Kirchen und die Hofakademien setzte er sich nun wieder unermüdlich ein, im besonderen für die Musikaufführungen bürgerlicher Familien, des Bürgermeisters und Großhändlers Haffner, und befreundeter Adelskreise, des Grafen von Lützow und der Gräfin Lodron. Nicht ohne Resignation schrieb er am 4. September 1776 an seinen väterlichen Freund, den Padre Martini in Bologna: „... vivo in un paese dove la Musica fa pocchissima fortuna, benche oltra di quelli, chi ci hanno abandonati, ne abbiamo ancora bravissimi Professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere, e gusto. Per il Teatro stiamo male, per mancanza dei Recitanti. Non abbiamo Musici, e non gli averemo si facilmente, gia che vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la Camera e per la chiesa ...“

Diese drei Jahre vom Sommer 1774 bis zum September 1777 förderten bei Wolfgang nicht weniger als die beiden Opern „Finta giardiniera“ und „Il re pastore“ sowie sechs einzelne Arien zutage, ferner sechs Serenaden und elf Divertimenti, sechs Violinkonzerte, sechs Sonaten, Variationen und vier Konzerte für Klavier, dann

Digitized by Google

zwölf Kirchenwerke. Dazu kam noch eine Reihe von Trioſonaten und anderer Inſtrumentalſtücke.

Die „Finta giardiniera“ (K. 196) bedeutete einen weiteren Schritt Wolfgangs auf dem vor ſieben Jahren mit der „Finta ſemplice“ eingeſchlagenen Wege der Opera buffa. Mit der „Finta giardiniera“ war Wolfgang ein Text übertragen, der ein Jahr vorher bereits Anfoſſi in Rom zu einem Erfolge verholfen und vielleicht gerade dadurch am bayeriſchen Hofe Aufmerkſamkeit erregt hatte. Marco Coltellini, wohl der Verfaſſer des Textbuchs, hatte in Anlehnung an Piccinnis „Buona figliuola“ eine bunte Szenenfolge aneinander gereiht, welche die Effekte und Schlager der älteren und neueren Opera buffa auftiſchte und nach der damaligen Mode auch den Kreis des Rührſtücks berührte. Um die Fabel von der Marcheſa Violante, die als verkleidete Gärtnerin Sandrina in die Dienſte des Podeſtà Anchiſe tritt und ihren eiferſüchtigen Geliebten Belfiore beſtrafen und wiedergewinnen will, rankt ſich ein dichter Kranz von Verwirrungen, Mißverſtändniſſen, Überraſchungen und Täuſchungen. Den verſchlungenen Reigen tanzen der verliebte alte Podeſtà mit der gewichtigen Amtsmiene, der ſelbſt vor einem Mordverſuch nicht zurückſchreckende, von Don Juangelüſten erfüllte Contino Belfiore, das Liebespaar des unglücklichen Cavaliere Ramiro und der exzentriſchen Mailänder Donna Arminda, die beiden Dienerfiguren der boshaften Serpetta und des gutmütigen Nardo. Und in der Mitte des Reigens bewegt ſich die verkleidete Marcheſa, die trotz aller Kränkungen dem Geliebten treu ergeben iſt und ihn durch Prüfungen läutern will. Die abgebrauchte Situationskomik der Buffa blüht in Szenen, in denen der Kavalier bei einer Liebeserklärung verſehentlich die Hand des Lauſchers küßt, die Verliebten nächtlich im Walde ihren Mädchen nachſtellen, aber die unrichtigen Bräute erwiſchen, die Hauptperſonen plötzlich in Wahnſinn verfallen und ſich als arkadiſche Schäfer oder als Herkules und Meduſa fühlen. Dieſe Figuren und Szenen ſind nach erprobten Vorbildern zuſammengeflickt, nicht beſſer, aber auch nicht viel ſchlechter als

Digitized by Google

andere landläufige Libretti der damaligen Opera buffa. Mit diesem Textbuch hatte sich Wolfgang zurecht zu finden, ohne daß er an ihm vielleicht widerstrebende Teile Hand anlegen durfte. Er tat es, indem er Piccinnis „Buona figliuola“ nicht aus den Augen verlor und sich auch bei Anfossi Rat holte, dabei aber auch eigenes Empfinden und persönliche Einsicht walten ließ. Er war seit der Wiener „Finta semplice“ älter geworden und hatte jetzt das neunzehnte Lebensjahr erreicht. Die italienischen Reisen lagen hinter ihm; er hatte sich als Instrumentalmusiker entwickelt und konnte des Vaters Mithilfe schon mehr entbehren. So wuchsen in der neuen dreiaktigen Opera buffa seine Kräfte; die einzelnen Stücke wurden, unter Berücksichtigung des Sängerpersonals und einzelner Orchestermitglieder, gewandter hingeschrieben und vielfach lebensvoller und zwangloser gestaltet. Mit Charakter und Formen der Arien, den Finalszenen, dem pulsierenden Orchester verharrte er auf dem Boden Piccinnis und anderer Buffo-Musiker der damaligen Zeit. Melodien und charakteristische Linien Piccinnis, Traettas, Majos, Anfossis und anderer Italiener flossen zusammen mit solchen aus der österreichischen Liedmusik. Unter der Anregung Anfossis beutete Wolfgang nun die im Tempo verschiedene, zweiteilige Arie stärker aus, die er schon früher verwandt hatte, und erarbeitete sich damit einen Rahmen, der ihm bis in die Wiener Meisterzeit brauchbar erschien. Die Lebhaftigkeit und Beweglichkeit der italienischen Buffo-Musiker werden von ihm jedoch nicht erreicht, Karikatur und Satire nur gestreift und stellenweise verzeichnet. Wolfgang geht dagegen in dem Schwanke nicht auf. Seine Art des Herausholens wahrer Gefühle kommt jetzt deutlich in Sicht. Wenn die Hauptpersonen die Koketterie abstreifen und Lust und Schmerzen der echten Liebe ehrlich bekennen, wenn Violante, ein Abkömmling von Piccinnis Cecchina, die Tauben-Arie anstimmt und in der Waldszene in Schluchzen ausbricht, wenn Belfiore sich wieder zur Geliebten zurückwendet und Ramiros Hoffnungsgesang die sehnsuchtsvollen Septimen- und Nonenakkorde ausbreitet, dann steht Wolfgang mit seiner ganzen

Digitized by Google

Seele dahinter, durchwärt und adelt die Gestalten, daß ihrem Buffomasken zu Boden rollen und das Fastnachtsspiel mit einem Male zu Ende ist. Da läßt er Gestalten, wie sie später im „Figaro" auftreten, ahnen und entfernt sich meilenweit von Anfossi und Genossen. Er übt in der Buffa die Seelenkunst der Seria und gibt der neuneapolitanischen Melodik über Christian Bach hinaus eine Zartheit, die sein eigenes Gut war. Außerdem zeigt sich ähnlich wie bei Piccinni, Anfossi und anderen sein Streben nach Szenenverbindung, das Einleitungssinfonie und Introduktion vereinigt, Accompagnati als Bindeglieder benutzt und einzelnen Melodien eine fast leitmotivische Rolle zuweist. Bedeutsam regt sich bereits seine dramatische Ader, weniger in den Arien und Accompagnati als vielmehr in dem langausgesponnenen Finale des ersten wie des zweiten Akts. Nach italienischem Muster fügt er in diesen eine Kette von Sätzen aneinander, die teils musikalischen Interessen dienen und innerhalb einzelner Abschnitte wie größerer Gruppen durch gleiche Themen und Orchestermotive zusammengebunden werden, oder auch wie im zweiten Finale stellenweise auf die rasch wechselnden dramatischen Situationen reagieren und diesen impulsiv folgen. Das sind schon Gebilde, welche einen erheblich größeren Bogen spannen als die Finale der „Finta semplice", im Ensemble Individualisierungen versuchen und Leben entfachen, Vorstadien seines späteren Finale, die im Eifer des Arbeitens ins Sinfonische geraten und den Vokalsatz der italienischen Zeit wieder vergessen, aber ungemein entwicklungsfähige Keime in sich trugen. Hier wie in den tragischen Seria-Elementen, den beseelten und innig durchfühlten ernsten Gesängen, die aus dem Buffostil herausfielen, zuckten die „Genieflammen" auf, die Schubart bestaunte. Das war eine Opera buffa, welche die bisherigen dramatischen Versuche Wolfgangs weit hinter sich ließ, schon seine eigene Wegrichtung in dieser Gattung erkennen ließ und dadurch von der typischen zeitgenössischen Buffaproduktion abzweigte. Gegenüber seinen Seria-Opern der italienischen Reisen offenbarte sie Wolfgangs von Natur aus näheres Verhältnis zum freieren und musikalisch

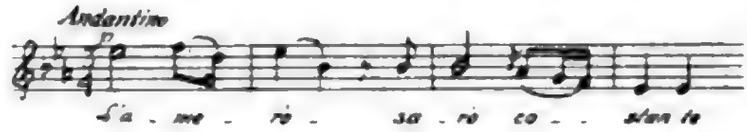
Digitized by Google

reicheren Wesen der Opera buffa. Was die Zeitgenossen an der „Finta giardiniera“ stutzig machen und der Verbreitung des Stückes hinderlich sein mochte, waren wohl gerade diese „Genieflammen“, die in einer bei der Buffa ungewohnten und ausgedehnten Weise auf das Innere der Hauptpersonen eigentümliche Lichter warfen und die Stileinheit der Buffa gefährdeten. Zu einer wirklichen Verschmelzung des Seria- und Buffastils fehlte Wolfgang noch die Kraft. Zur „Giocosa“ der späteren Wiener Zeit war noch ein weiter Weg.

Aus dem Buffostrudel der „Finta giardiniera“ versetzte der „Re pastore“ (K. 208) in die Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts. Mit ihm bekam Wolfgang wiederum ein bereits von zahlreichen Musikern komponiertes Feststück Metastasios in die Hand. Metastasios Dichtung war nach Art des „Ascanio in Alba“ zu einer zweiaktigen dramatischen Serenade zusammengezogen, aus der jedoch mit Rücksicht auf die beschränkten Salzburger Verhältnisse der Wiener Chor- und Ballettapparat ausgeschieden war. Aminta, der Schäfer von königlicher Abkunft, hält der Geliebten Elisa die Treue, er will sogar der angebotenen Krone entsagen, als der Eroberer, Alexander der Große, von ihm die Preisgabe der Geliebten und die Vermählung mit der Prinzessin Tamiri fordert. Alexander wird jedoch schließlich von Amintas Tugenden bezwungen, vereinigt die Liebenden, gibt der Tamiri den Agenore zum Gatten und verleiht den beiden Jünglingen Königskronen. Wie im Mailänder Ascanio-Festspiel wählte Wolfgang hier knappere musikalische Formen, gegenüber der „Finta giardiniera“ verzichtete er auf reichere dramatische Mittel, Accompagnati und Seccorezitative verlieren vollends ihre Bedeutung. Fäden ziehen sich zur Musik Anfossis, Vorklänge seiner Instrumentalstücke der nächsten Zeit stellen sich ein. Der pastorale Ton, teilweise mit neuneapolitanischen Mitteln ins Heroische gesteigert, ein die Wogen der Erregung und Leidenschaft mehr glättendes Musizieren tritt hervor, Rondos, konzertierende Abschnitte, in denen einzelne Streicher und Bläser, unter ihnen auch die englischen Hörner, beschäftigt sind, weisen in

Digitized by Google

die galante Richtung. Wenn Aminta seine treue Liebe bekräftigt:



oder Agenores unruhiger letzter Gesang anhebt, dann sehen wir wieder den jungen Musiker am Werke, welcher der Gärtnerin die zartinnigen Gesänge in den Mund legt, der mit dem Bläseroktett als Salzburger Instrumentalmusiker Wirkungen erstrebt. Der „Re pastore" war keine Opera seria vom Schlage des „Lucio Silla", kein Stück von der Fülle der „Finta giardiniera", aber doch eine Gelegenheitsleistung, welche die fortschreitende Entwicklung ihres Autors kundgab und den erzbischöflichen Herrn wie die Festgäste aufhorchen lassen konnte.

Die selbständigen italienischen Arien (K. 209, 210, 217, 256, 255, 272), die Wolfgang in diesen Jahren nach dem „Re pastore" schrieb, dienten als Operneinlagen und Konzertstücke. Sie bewegen sich auf dem Boden der „Finta giardiniera" und des „Re pastore" und enthalten auch einzelne feinere Züge. Als bedeutendstes Stück erscheint die für Frau Duschek, eine Sängerin von außerordentlicher Vortragskunst, komponierte dramatische Szene „Ah, lo previdi" (K. 272). Wie in ihr die Andromeda den Rachegefühlen gegenüber dem Verräter, der Verzweiflung und wilden Leidenschaft Luft macht, die Singstimme das Äußerste an Erregtheit, Wucht und Kraft aufbietet, die chromatischen und fiebernden Oktaven des Orchesters niedersausen, dann die Erregung sich legt, weichere Stimmungen aufkommen und das Ganze verklingt, wie die Accompagnati und Cavatinen sich zusammenfügen, das zeigt die Vorbilder der großen Neapolitaner, eine Anlage und Bewältigung der Aufgaben, wie sie von Wolfgang in ähnlichen Fällen später nicht mehr überboten und nicht immer wieder erreicht wurden. Dieser Gesangmonolog steht auf der Höhe der Haffner-Serenade und des Jeunehomme-Konzerts, jener bedeutsamsten Instrumentalwerke Mozarts aus diesen fruchtbaren Salzburger Jahren.

Digitized by Google

Mit den „Serenaden“ (K. 203, 204, 239, 101, 250, 286) und den „Divertimenti“ (K. 187, 213, 240, 247, 251, 252, 253, 188, 270, 287, 289) wandte ſich Wolfgang in eifriger und ausgedehnter Weiſe Inſtrumentalgattungen zu, die an den damaligen Höfen neben Sinfonie und Konzert lebhaft gepflegt wurden und zu denen er ſeit 1767 immer wieder einzelne Beiträge geliefert hatte. Dieſe beiden, voneinander nicht ſtreng geſchiedenen Gebiete der Serenade einerſeits und der Caſſation oder des Divertimento andrerſeits, in deren Entwicklung die allmähliche Ausgeſtaltung der ſinfoniſchen Teile und die zunehmende Beſchränkung der Tanzſätze beſtimmend waren, ergingen ſich, was Beſetzung, Satzzahl und Zuſammengehörigkeit der einzelnen Abſchnitte betrifft, in einer gewiſſen Freiheit, wenngleich die Serenade mehr der Sinfonie zuneigte und Caſſation oder Divertimento ſich mehr von dieſer entfernten. Beiden iſt die nahe Verwandtſchaft mit „Concert“ und älterer „Orcheſterſuite“ gemeinſam, vor allem der Geiſt der Anmut und Liebenswürdigkeit, des Humors und der Freudigkeit, der die Sorgen des Lebens auf einige Stunden unterdrückt und das deutſche Bürgertum jener Zeit anſchaulicher und treffender vor Augen führt als die vorgoetheſche Literatur. Namentlich ins Divertimento floß auch ein Strom deutſcher Volksmuſik, den die Komponiſten aus ihrer Stammesheimat herleiteten. Joſeph Haydn bewegte ſich auf dieſem Boden, der Volks- und Kunſtmuſik zuſammenbrachte, ebenſo in Salzburg Michael Haydn und Vater Mozart, deſſen „Nachtſtücke“ und „Dreißig große Serenaden, darinnen für verſchiedene Inſtrumente Solos angebracht ſind“, heute nur mehr mit dem Namen überliefert ſind. Wolfgangs Serenaden für Streicher und Bläſer blieben wie bisher meiſt bei dem fünfſätzigen Typus, in dem die Menuetts, die Favorittänze der Werther- und Luiſenzeit eine Rolle ſpielten, und dadurch eine Erweiterung zuſtande kam, daß ein zwei- oder dreiſätziges Violinkonzert eingeſchoben wurde. Der Soliſt trat nach dem erſten Orcheſter-Allegro aus dem Enſemble heraus und gab ſeine Kunſt zum beſten; nach Beendigung des „Concerts“ nahm die eigentliche

Serenade wieder ihren Fortgang. In den „Notturnos" und sogenannten Nachtmusiken, deren Aufführungen in Salzburg gelegentlich ergötzliche Szenen des Ungeschicks vor den Fenstern der gefeierten Damen heraufbeschworen, konnte das Solokonzert auch wegfallen.

In diesen Rahmen spannte Wolfgang gleich zahlreichen zeitgenössischen deutschen Musikern die Welt des Frohsinns, der Grazie und Zärtlichkeit, die in schmeichelnden, schmachtenden und festlichen Melodien, konzertierenden Stimmen einzelner Geigen und Bläser, rhythmischen und klanglichen Reizen und ausgezierten Variationen lebte und Bilder der Werbung, Freundschaft und Geselligkeit zeigte. Töne einheimischer Volksmusik klingen wie bei Joseph Haydn treuherzig und anheimelnd an, die Echos üben ihre alterprobte Wirkung und rufen bis zu vier, einander abschattierende Orchestergruppen auf den Plan. Neben Marsch und Menuett sprechen gelegentlich auch noch Concerto grosso, Contredanse, Sarabande, Musette und Gavotte aus der Vergangenheit mit ein; die damals beliebten, auch von Joseph Haydn gepflegten eilenden Jagdszenen ziehen vorüber. Die Kontrapunktik wird zurückgedrängt, die Bedeutung der Schlußsätze zuweilen gemindert; die Durchführungen sind wie in Wolfgangs italienischer Zeit verschiedentlich mit neuen Ideen ausgestattet. Aber die Erinnerung an frühere Meister, an Schobert, an die Wiener Sinfoniker, an Joseph Haydn, war in Wolfgangs Serenaden nicht geschwunden. Er mischt Rondo- mit Sonaten- und Variationenform und gibt in jugendlichem Drang und Streben, sein Können in hellem Lichte zu zeigen, namentlich der für das Hochzeitsfest der Salzburger Bürgermeisterstochter Elisabeth Haffner im Juli 1776 geschriebenen Serenade (K. 250) teilweise eine Ausdehnung, eine Größe und eine innere Einheitlichkeit, die den Serenadenrahmen fast sprengt und auf die große Wiener Sinfonie abzielt. Und innerhalb dieser Arbeiten für die Salzburger Gesellschaft schwingt auch, am stärksten in der Haffnerserenade, sein Herz mit, jubelt der Dame des Freundes zu oder wirbt um sie, als wenn es um die eigene Braut

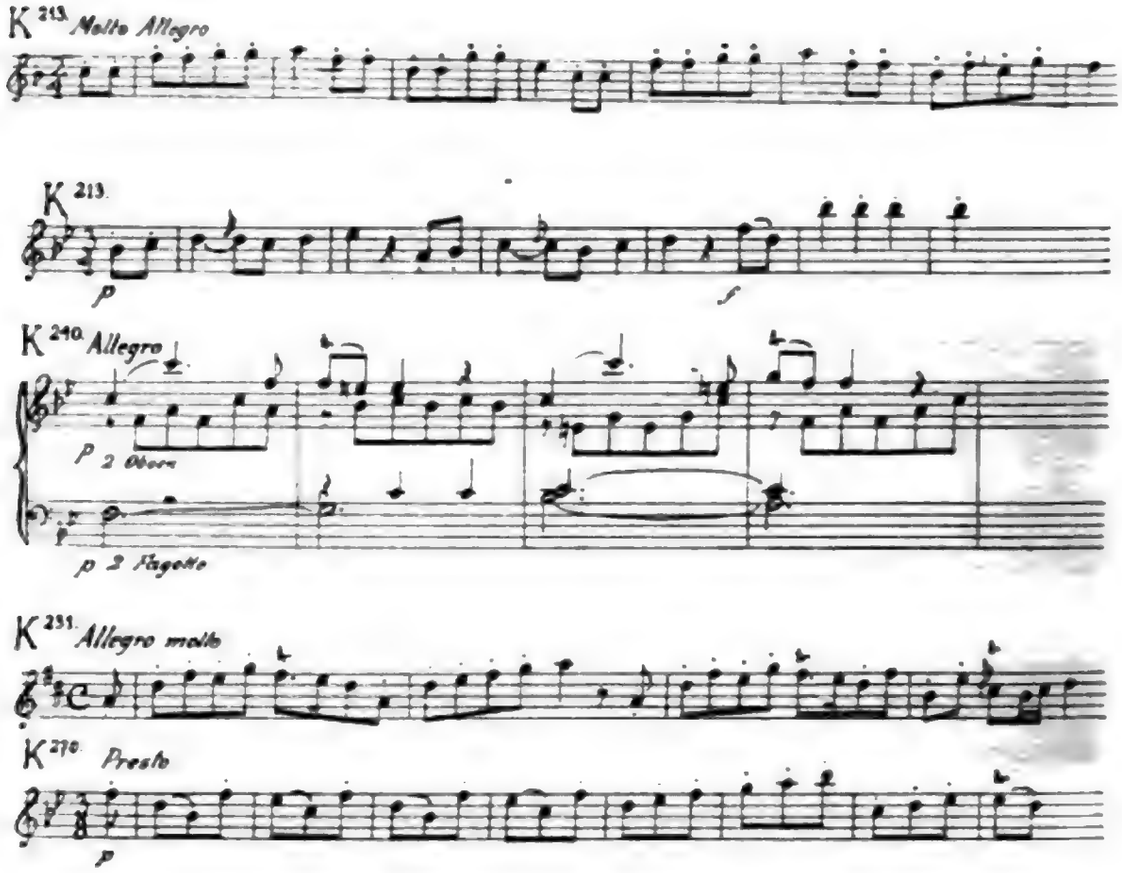
Digitized by Google

ginge, läßt aber auch unserenadenmäßig erregte Wallungen und verstohlen Tränen aufsteigen, die sich von der lichten und strahlenden Umgebung abheben.

Ein ähnliches Aussehen wie die Serenaden haben Wolfgangs Divertimenti. Auch in ihnen stoßen wir auf die Verbindung verschiedener Formen, auf neue Durchführungsgedanken, Variationen, konzertierende Abschnitte, auf die äußerste Beschränkung polyphoner Bildungen, auf französische Rhythmik und Galanteriekunst, ebenso namentlich in den für die Salzburger Gräfin Antonia Lodron um die Entstehungszeit der Haffnerserenade gearbeiteten Stücken (K. 247, 287) auf die sinfonische Wiener Schreibweise, eine starke Weitung einzelner Sätze sowie die Herstellung innerer Beziehungen, die auch die plötzliche Wiederkehr rezitativischer Monologe erlaubt. Die Klagen heben vorübergehend wieder an, Mollspiegelungen von Durmelodien treten auf. Aber diese Divertimenti nehmen doch auch eine andere Richtung, spalten sich deutlich in zwei Gruppen, von denen die eine mit ihrer ausschließlichen Bläserbesetzung, dem Gebrauch von fünf Trompeten und Pauken, festlichen Aufzügen und Tafeln des erzbischöflichen Hofes dienstbar war, während die andere mit ihrem von den Hörnern unterstützten und durch diese verfeinerten Streicherklang in ähnlicher Weise wie einzelne Serenaden zu Abend- und Nachtmusiken in Haus und Garten benutzt wurde. Gegenüber den Serenaden waren die Bläser-Divertimenti nur für eine einfache Besetzung bestimmt, die anderen konnten teilweise auch eine chorische Ausführung erfahren, mußten aber dort, wo die erste Geige oder deren Genossen dominierend und konzertierend auftraten, sich mehr auf eine kammermusikalische Behandlung beschränken. Die Divertimenti duldeten keine mehrteiligen Violinkonzerte als Einschiebsel; sie wechselten der Zahl nach zwischen drei und zehn Sätzen, die meist lose aneinander gereiht waren und nicht selten die knappsten Formen bewahrten, machten zuweilen mit der Beibehaltung gleicher Motive und Tonarten in allen Abschnitten sogar noch eine direkte Anleihe an die alte Orchersuite und vereinigten die Märsche, Me-

Digitized by Google

nuetts und Rondos der Serenaden mit Polonäsen und ländlerartigen Tänzen. Wie bei den Serenaden der Einfluß Joseph Haydns, so wird in den Divertimenti neben diesem mit der Thematik und Stimmung, dem Wechselspiel von Forte und Piano, den zusammenschließenden Codas das Vorbild Michael Haydns und der anderen Salzburger Musiker wirksam. In den Divertimenti konnte Wolfgang unter den günstigen Verhältnissen der Salzburger Hofkapelle seinen Bläsersatz experimentierend schulen und dessen Individualisierung weiterhin anstreben, vor allem aber die österreichischen Volksmelodien noch mannigfacher und offenkundiger durchklingen lassen. Mit Reiseerinnerungen französischer und italienischer Kunst verflocht sich deutsches Heimatgut:



Gleich den Serenaden waren auch die Divertimenti mit dem damaligen Gesellschaftswesen eng verknüpft und hoben es in eine künstlerische Sphäre. In ihren inspiriertesten Stücken, der Haffner-Serenade und den Lodron-Divertimenti, bildet diese an-

Digitized by Google

mutige Gelegenheitskunst einen Gradmesser für die Höhe von Wolfgangs damaliger instrumentaler Schaffenstätigkeit jenseits der Sinfonie und des Streichquartetts, für seine Art, diese Suitengattungen in Salzburg über Michael Haydn hinaus zu veredeln und in die Höhe zu ziehen. Der Freudenspender Mozart, über dem eine spätere Zeit vielfach den tiefernsten Künstler übersah, beglückte hier durch eine Grazie, Poesie und sinnliche Schönheit, den überschäumenden Reichtum galanter, amouröser Einfälle, die Verklärung des Alltags, und gelangte als Suitenkomponist bereits teilweise zu einer Meisterschaft, die er auf anderen Gebieten erst viel später erreichte. Diese Welt der Serenaden und Divertimenti durchlebte der junge Mann von zwanzig Jahren innerlich damals selbst, sie verscheuchte seine schmerzlichen Träume, ihr war er auch künstlerisch voll gewachsen. Die völlig freie Bewegung auf den verschlungenen, in alle Höhen und Tiefen der Seele führenden Pfaden, welche die G moll-Sinfonie von 1773 betreten hatte, setzte die späteren Erlebnisse und die künstlerische Reife voraus, die erst Paris und Wien Wolfgang gewinnen ließen. Für die lebensfreudigen, von Jugendfrische und Volkstümlichkeit erfüllten Teile späterer Werke aber blieben diese Serenaden und Divertimenti die unversiegbaren Quellen, aus denen er immer wieder in vollen Zügen Motive und Stimmungen schöpfte.

In den Serenaden und Divertimenti dieser Jahre, vornehmlich den eingeschobenen Konzerten, machte sich die nunmehrige intensive Beschäftigung Wolfgangs mit dem Violinspiel fühlbar, für das er in dem Verfasser der „gründlichen Violinschule" einen weitgesuchten Lehrmeister hatte. Im Oktober 1777 schrieb Vater Leopold an den Sohn: „. . . Du weißt selbst nicht wie gut Du Violin spielst, wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja so, als wärst Du der erste Violinspieler in Europa. Du darfst gar nicht nachlässig spielen, aus närrischer Einbildung als glaubte man, Du hieltest Dich für einen großen Spieler, da manche nicht einmal wissen, daß Du Violin spielest und Du von Deiner Kindheit an als Clavierist

Digitized by Google

bekannt biſt, woher ſoll alſo der Stoff zu dieſer Einbildung und Vermutung kommen? — — Zwei Worte: Ich bitte vorhinein um Vergebung, ich bin kein Violinſpieler: Dann mit Geiſt geſpielt, das ſetzt Dich über alles hinweg. O wie manchmal wirſt Du einen Violinſpieler, der hochgeſchätzt wird, hören, mit dem Du Mitleiden haben wirſt." Bei den Aufführungen der Serenaden und Divertimenti war Wolfgang meiſt ſelbſt beteiligt, hatte deren Geigenparte für ſich ſelbſt hergerichtet, in ſeiner Abweſenheit vertraten ihn Kollegen des Vaters. Sein Eifer für das Violinſpiel äußerte ſich jetzt auch darin, daß er auch außerhalb der Serenaden eigene Violinkonzerte ſchrieb und das neue Gebiet in dem einen Jahre 1775 gleich mit fünf Werken bebaute, denen er zwei Jahre ſpäter, vielleicht für die beabſichtigte neue Reiſe, noch ein ſechſtes Konzert in D dur anſchloß. Im Gegenſatz zu manchen ſpäteren Muſikern kehrte er ſich erſt, als er das Inſtrument praktiſch genau kannte, dem Violinkonzert zu. In dieſen ſechs dreiſätzigen Violinkonzerten (K. 207, 211, 216, 218, 219, 271a), die aus Entgegenkommen für die Spieler die einfachen Kreuztonarten bevorzugen, verharrte Wolfgang mit der Auffaſſung des Konzertbegriffs bei dem Stil ſeines Klavierkonzerts von 1773, erhob er aber auch die Überordnung des Soloinſtruments zum maßgebenden Prinzip. Der Muſiker, der beim Klavierkonzert von Chriſtian Bach ausgegangen war, geriet beim Violinkonzert leicht in die Nähe der franzöſiſchen Geigerſchule. Auf der einen Seite finden ſich breite Geſangsſätze des Soliſten, Dialoge zwiſchen dieſem und dem Orcheſter, italieniſches Lagen- und Bogenſpiel nach der Praxis Tartinis und Nardinis, auf der anderen franzöſiſche Airs und Romanzen, geſchickt organiſierte Rondeaux, virtuoſe, zu Oktavenſprüngen und höchſten Tönen ausholende Glanzleiſtungen. Vor der übermäßigen Ausdehnung des virtuoſen Elements hatte wohl der Vater gewarnt. „Ich bin halt kein Liebhaber von den erſchrecklichen Geſchwindigkeiten", ſchrieb dieſer ſpäter im Hinblick auf die „Lolliſche Manier", „wo man nur kaum mit dem halben Tone der Violine alles herausbringen und ſo zu ſagen mit dem Bogen

Digitized by Google

kaum die Geige berühren und fast in Lüften spielen muß". Violinkonzerte von Lolli, Mislivecek und des Zweibrückener Konzertmeisters Ernst Eichner mag Wolfgang damals vorgenommen oder während des Münchener Aufenthalts in die Hände bekommen haben. Wie in den Serenaden und Divertimenti sprudeln in Wolfgangs Violinkonzerten die motivischen Einfälle hervor, neben den thematischen Verarbeitungen finden sich phantasieartige Durchführungen; die letzten Konzerte erreichen eine höhere Stufe als die früheren. Wie in den Serenaden und Divertimenti bricht der Wiener Ton, der volkstümliche Geist der Heimat durch, und verschwinden auch nicht träumerische, melancholische und herbe Züge, welche den Sätzen plötzlich eine andere Wendung geben. Aus dem Wiener Kavaliersrock schaut deutlich der Salzburger hervor, der galante Musiker kann auch hier nicht seine Natur verleugnen. Wie in den Serenaden und Divertimenti, den eingeschobenen Violinkonzerten gießt Wolfgang aber auch über die langsamen Sätze seiner Violinkonzerte die Poesie und Sehnsucht eines jugendlichen, wundersam aufblühenden Gemütes aus. Der Vater, dem im kantablen Satze „starke Abstöße und allegro-Possen" zuwider waren und die „Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones", der „singbare Geschmack" eines Nardini im Violinspiel über alles galt, mag auf diese Gestaltung der langsamen Mittelsätze eingewirkt haben. In den buntscheckigen, auf Verblüffung berechneten Schlußrondos, in jenen Mischungen von Menuett und Sonatensatz mit den Rondoformen und den Intermezzi nach „Straßburger" Art oder à la hongroise läßt Wolfgang seinem jugendlichen Übermut freien Lauf. Im Adur-Konzert steht der junge Künstler der Haffner-Serenade und der beiden Lodron-Divertimenti vor uns. Das letzte Ddur-Konzert schlägt hinsichtlich der Dialogansätze von Solo und Orchester sowie der Verinnerlichung der Figuration einen neuen Weg ein. Es ist zu beklagen, daß das geringe Interesse, das Wolfgang bald gegenüber dem Violinsolospiel an den Tag legte, die Entstehung weiterer Violinkonzerte verhindert hat. Die „Violine hängt am Nagel", muß schon bald der Vater zu seinem

Digitized by Google

Leidweſen feſtſtellen. Die Sologeige blieb aus Wolfgangs Inſtrumentalkonzert fortan ausgeſchloſſen.

Gleich der Sologeige bedachte Wolfgang auch ſein Lieblingsinſtrument, das Klavier, mit neuen Kompoſitionen. Als Konzert-Soloinſtrument und als führende Stimme der Sonaten mit Accompagnement hatte er das Klavier bei ſeinen Arbeiten ſeit der Weltreiſe ſchon verſchiedentlich berückſichtigt. Reine Klaviersonaten zu zwei Händen hatte er aber bis jetzt auffallenderweiſe aufgeſchoben, vielleicht weil die anderen Inſtrumentalgattungen ihn damals mehr feſſelten und die Nachfrage nach dieſen in Salzburg eine ſtärkere war. Immerhin mögen manche Stücke dieſer Art aus jenen Jahren heute verloren ſein. Als erſte vollſtändig erhaltene Klaviersonaten Wolfgangs ohne Accompagnement iſt eine Serie von dreiſätzigen Stücken auf uns gekommen, die nach dem damaligen und auch von Wolfgang ſelbſt ſchon wiederholt geübten Brauche ſechs Sonaten (K. 279—284) vereinigte und während des Münchener Aufenthalts von 1775 dem Baron Dürnitz auf deſſen Wunſch abgeliefert wurde. Wie die Violinkonzerte auf Wolfgangs Violinſpiel, werfen dieſe ſechs Sonaten auf ſein damaliges Klavierſpiel ein helles Licht. Die „ſchweren" Stücke, wie ſie Wolfgang ſelbſt bezeichnete, verlangten, um ihre volle Wirkung zu tun, ſchon einen gewandten Spieler, der über eine brillierende, ausgefeilte Technik verfügte. Gerne hat ſie Wolfgang in den nächſten Jahren immer wieder hervorgeholt und auswendig geſpielt. Heute friſten ſie im muſikaliſchen Unterricht vielfach ein bedauernswertes Daſein und geben von Wolfgangs Klavierkunſt nur eine einſeitige Vorſtellung. Auch in ihnen ſteigen vorübergehend dunkle Wolken auf, aber das entſcheidende Wort ſprechen doch die leichten, graziöſen und verträumten Melodien, die in ein ſchillerndes Modegewand von Läufen, Arpeggien, Trillern und Verzierungen gekleidet ſind. Der jugendliche Schwärmer ſitzt am Klavier, der die Klavierſtücke des Vaters kennt, heimatliche Liedchen vor ſich hinſummt und mit verſchiedenen Lichterchen verſieht, die Klavierkunſt Joſeph Haydns in gearbei-

Digitized by Google

teten Durchführungen, Schlußsätzen, Partikeln und Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes übernimmt. Aber zugleich wurde namentlich der letzten Sonate eine starke Dosis französischen Parfüms beigemischt. Im ersten Satz erscheint als Durchführung eine Improvisation von der Art Schoberts, im Mittelsatz ein „Rondeau en Polonaise", als Schlußsatz dient ein Thema mit zwölf Variationen, die virtuos ausgestaltet und gegenüber den kurz vorher geschriebenen und auf späteren Reisen als Paradestück gespielten zwölf Variationen über ein Menuett von Fischer (K. 179) stellenweise schon etwas freier und poetischer behandelt sind. Wir finden die „geflügelte Geschwindigkeit und Anmut", den „spielenden Witz in den Passaggen", das „gewisse Gemälde von Empfindungen", wie sie an Beeckés Klaviermusik von Schubart gerühmt wurden. Die Terzengänge und Tippbässe, die auf demselben Tone verweilenden Staccati, die dynamischen Schattierungen, Sequenzen und Bindungen, zierliche Ornamente und Läufe, die den dünnen Klaviersatz beleben und für das Hammerklavier einstellen, ohne ihn von Grund aus zu ändern, könnten durch das Vorbild Beeckés hervorgerufen sein. Und mit den Variationen folgte Wolfgang dem Modegeschmack der damaligen französischen Salons, über deren Musizieren Beecké aus Paris berichten konnte: „je n'ai rien joué que sur les thèmes, que l'on m'avait donné." Spätere Generationen sind gerade über diese Gattung galanter Klavierkunst des 18. Jahrhunderts rasch hinweggegangen.

Der junge Künstler der Haffnerserenade, der beiden Lodron-Divertimenti und des A dur-Violinkonzerts zeigte sich auf dem Gebiete der Klaviermusik damals weniger in diesen Dürnitzsonaten, als vielmehr in den vier Klavierkonzerten (K. 238, 242, 246, 271), die in diese Jahre fallen. Das erste hat Wolfgang für sich selbst geschrieben, das zweite für drei Klaviere den Lodronschen Damen zugeeignet, das dritte war der Gräfin von Lützow, das letzte der Mademoiselle Jeunehomme zugedacht. Gemeinsam mit den Dürnitzsonaten standen diese Klavierkonzerte bald auf seinem Vortragsprogramm. Hinsichtlich der eingeschobenen

Kadenzen, die Wolfgang wohl aus Rücksicht auf die Spielerinnen hier öfters ausschrieb, gewähren sie einen Blick in seine eigene improvisatorische Kadenzbehandlung. Auf dem Erstling von 1773 bauen sie weiter, mit den ein Jahr vorher entstandenen Violinkonzerten schwanken sie in der Auffassung des Konzertbegriffs, den Durchführungen, und bringen heimatliche volkstümliche Klänge, verträumte und nachdenkliche Melodien, Schlußrondos mit Einschaltungen. Dem Notturno für vier Orchester steht hier ein Tripelkonzert gegenüber. Becké und die französische Klavierspielerin waren es vielleicht, die auf den Klaviersatz, die Terzengänge und Trillerketten, die rezitativischen Einsprüche einwirkten. Christian Bachs neue Klavierkonzerte, die um 1775 erschienen, ließen sein Augenmerk auch wieder auf seinen alten Londoner Meister richten und ihn dessen Melodieblüten, Diskantabschnitte und Triolenkränze aufnehmen. Wie er aber jetzt das Klavierkonzert beherrscht, im ersten Satze des Jeunehomme-Werkes in Es dur ein Motiv aus Christian Bachs 4. B dur-Konzert:

herausgreift und aus diesem Keime eine weitgeschwungene Melodie entwickelt, läßt ersehen, welche schöpferische Kraft Wolfgang damals bereits eigen war. Und im zweiten C moll-Satze dieses Konzerts zieht plötzlich der Schatten Glucks herauf, der mit klagenden, die Verzweiflung kaum niederhaltenden Tönen die galante Gesellschaft an die Schicksalsstunde mahnt, aber bei ihr (im dritten Satze) ein sorgloses Lachen erntet. Dieses Jeunehomme-Konzert gelangte auf die Stufe der Haffnerserenade und der Lodrondivertimenti.

Ein Hauch galanten Geistes drang auch in die Kirchenmusik dieser drei Jahre. Die erste der sieben Messen (K. 194, 220, 262, 257, 259, 258, 275) hält sich in der Anlage und Kontrapunktik noch in der Nähe des F dur-Werkes, aber die andern entfernen sich von diesem mehr und mehr, ersetzen vielfach das poly-

Digitized by Google

phone Gewebe durch homophone Teile und ſtreben vor allem nach Anmut und gefälligem Reiz, die an frühere Kirchenſtücke Wolfgangs erinnern und einer liturgiſchen Auffaſſung widerſprechen. Der Wille des erzbiſchöflichen Herrn veranlaßte wieder die Knappheit und Einfachheit der einzelnen Abſchnitte, über die ſich die vielleicht für St. Peter geſchriebene Solemnis in C (K. 262) hinwegſetzt, ferner die Beſchränkung des Sologeſangs, den feſtlichen Glanz der Trompeten und Pauken. Die äußere Gebundenheit in der Meſſenkompoſition auf der einen Seite, die Neigung zur galanten Kunſt auf der anderen trieben Wolfgang von der F dur-Meſſe ab in ein anderes Fahrwaſſer, bis er mit der C dur Meſſe (K. 258) wieder den Weg zur Polyphonie ſuchte. Neben dieſen Meſſen zeigt das für München komponierte und ſpäter dem Padre Martini überſandte Misericordias Domini-Offertorium mit dem Eberlinſchen zweiten Thema (K. 222) eine durchgeführte inſtrumentalkontrapunktiſche Arbeit, während die Sakramentslitanei (K. 243) noch über ihre Vorläuferin von 1772 hinaus den Soliſten größere Sätze geſtattet und das Venite populi-Offertorium (K. 260) mit dem Notturno und Tripelkonzert Michael Haydns Echoſpiel pflegt. Auch in dieſen Stücken fehlen wie in den Meſſen nicht Teile von beſonderer liturgiſcher Eingebung, ſo zum Beiſpiel die von den Sopranen über den vollen Harmonien der Bläſer und gedämpften Bratſchen als Cantus firmus intonierte Choralmelodie des Pange lingua im Viaticum der Litanei, aber vielfach wird auch in ihnen durch die Ausdrucksweiſe der kirchliche Charakter gefährdet. Eine innerlich ſtärkere, perſönliche Anteilnahme Wolfgangs verraten die beiden Marienſtücke (K. 273, 277) vom Herbſt 1777. Es iſt für jene Jahre Wolfgangs bezeichnend, daß der ritterliche Sänger der Liebe und Freundſchaft, galanten Lebens und Strebens gerade für den Marienkultus jetzt beſonders tiefe Töne zarter Anmut, andachtsvoller Schlichtheit und Inbrunſt fand, die mit einzelnen Benedictus-Stellen der Meſſen das „Ave verum“ vorausahnen laſſen. Wolfgang kniet vor der Himmelskönigin und trägt in rührender Weiſe ſeine Bitten vor: Sancta

Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Seine Frömmigkeit läßt die Zweifel der Erde nicht aufkommen und blickt gläubig in den Himmel.

Als Einlagen für Salzburger Messen steuerte Wolfgang auch jetzt wieder Triosonatensätze (K. 212, 224, 225, 244, 245, 274, 278) bei, in denen teilweise der Orgelpart zu einer selbständigeren Beteiligung herangezogen wird, für Tanzfeste lieferte er vier Kontratänze (K. 267), wohl für seinen Münchner Bekannten, den Baron Dürnitz, der ein Fagottbläser war, das Fagottkonzert (K. 191) und die Sonate für Fagott und Violoncell (K. 292). Sein erstes, dreisätziges Trio für Klavier, Violine und Cello (K. 254), das später von Wolfgang und den Seinigen gerne gespielt wurde, steht mit der Behandlung des Klavier- und Violinparts auf dem Boden des heranwachsenden modernen Klaviertrios, wenn auch die Continuobehandlung des Cello noch an die ältere Art Vater Leopolds und des jungen Joseph Haydn gemahnt.

Vier und ein halb Jahre waren es, die Wolfgang nach den drei Italienfahrten, abgesehen von den Abstechern nach Wien und München, in der Salzburger Heimat zubrachte. In diesen Jahren entfaltete er eine künstlerische Produktivität, die frühere Schaffensperioden an Ausdehnung zeitweise weit übertraf und mit einem Ergebnis von nicht weniger als an hundert großen und kleineren Werken abschloß. Diese zahlreichen Arbeiten, die schon zur bloßen Niederschrift an Fleiß und Zeit hohe Anforderungen stellten und nur bei einer außerordentlichen Leichtigkeit des Hervorbringens und Gestaltens innerhalb dieser wenigen Jahre vollendet werden konnten, erstreckten sich auf die verschiedensten Gebiete vom kleinen Menuett bis zur Serenade und Sinfonie, von der Arie zur Messe und dreiaktigen Oper, und bedeuteten für Wolfgang eine überaus wertvolle Schulung in mannigfachen, auch bisher von ihm noch nicht gepflegten, älteren und modernen Kunstformen. Nach wie vor gewannen bestimmte, ihm zusagende Vorbilder, unter ihnen Joseph

Digitized by Google

Haydn, auf ihn Einfluß. Der reflektierende Zug des Experimentierens, die Art, kühlen Witz in warmes Gefühl umzuwandeln, traten in erhöhtem Maße in Erſcheinung. Mit den zunehmenden Lebensjahren und den techniſchen Erfahrungen, die er nicht zuletzt den ſofortigen Aufführungen ſeiner Kompoſitionen in der Salzburger Hofmuſik verdankte, wuchſen Erfindungs- und Geſtaltungskräfte, die bereits Werke von erſtaunlicher Reife und Selbſtändigkeit zuſtandekommen ließen und neben Stücken, die leichter wogen und die Aufgaben noch nicht bewältigten, ſchon den werdenden Meiſter erkennen ließen. Der junge Opernkomponiſt verrät bereits ſeine beſondere Begabung für die Buffa. Manche ſeiner inſtrumentalen Arbeiten aus den Salzburger Lehrjahren könnten mit Erfolg in unſer heutiges Muſikleben wieder eingeführt werden. Während ſich in Wolfgangs Innerem ſtarke Wandlungen vollzogen, dämoniſche Leidenſchaftlichkeit die Schranken zu ſprengen drohte und dann liebenswürdige Anmut und Lebensfreude zarte Schleier lyriſcher Schönheit woben, ließ ſeine äußere Geſtalt kaum etwas von dem ahnen, was in ihr ſteckte und vorging.

Der ſchmächtige, kleine zwanzigjährige Muſiker mit der blaßen Geſichtsfarbe, den blauen, kurzſichtigen Augen und blondbraunen Haaren, der großen Naſe, der auffallenden Ohrbildung und den kleinen Händen, an deſſen Körper die ſteten Geiſtesanſtrengungen und Krankheiten ſowie die vom Vater beklagten geringen Bewegungen in freier Natur allerdings nicht ganz ſpurlos vorüber gegangen waren, ſchritt nun ohne den väterlichen Mentor hinaus in die weite Welt.

Digitized by Google

10. Die Wanderjahre. München und Augsburg (Herbst 1777)

Am Morgen des 23. September 1777 früh um sechs Uhr herrschte vor dem Hause am Hannibalplatz, wohin die Familie Mozart von der Getreidegasse übergesiedelt war, ein geschäftiges Treiben. Ein Wagen stand bereit zur Abfahrt. Der Postillon schirrt die Pferde, Gepäck, Kleidung und Notenhefte werden aufgeladen. Vater Leopold läuft hin und her, um da und dort nach dem Rechten zu sehen. Wichtiges soll nicht vergessen, das Gepäck praktisch untergebracht werden. Nicht ein vazierender Musikant geht auf die Walze. Im Taumel findet Vater Leopold nicht mehr die Zeit, der Gattin Abschiedsworte zu sagen und dem Sohne den väterlichen Segen auf den Weg zu geben. Während er im Hause nachsieht, sitzen Frau Mozart und Wolfgang schon im Wagen, unerwartet rasch ziehen die Pferde an und hinaus geht es durchs Thor auf die Münchener Straße. Vater Leopold und das Nannerl eilen rasch zum Fenster, um den Reisenden nachzuwinken, aber ein unglücklicher Zufall verwehrt ihnen die letzten Grüße. Vom Trennungsschmerz überwältigt legt sich die Tochter zu Bett, Vater Leopold geht in sein Zimmer, spricht ein Gebet und nimmt ein Buch zur Hand.

Nun ist er allein, getrennt von der Gattin und dem Sohne. Er sinnt nach über die Vorfälle der letzten Monate und darüber, was die Zukunft bringen kann. Wiederum wollte er den Sohn begleiten und ihm mit Rat und Tat beistehen. Er hatte ein Urlaubsgesuch unterbreitet, das jedoch vom Erzbischof, dem es unsympathisch war, daß seine Beamten „ins Betteln herumreisen", abgeschlagen worden war. Dann hatte Vater Leopold Wolfgang eine Bittschrift einreichen lassen: „Die Eltern bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brot für sich selbst gewinnen zu können: und das sind sie ihrem eigenen und dem Nutzen des Staats schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben;

Digitized by Google

je mehr sind sie verbunden Gebrauch davon zu machen, um ihre eigene und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beizustehen, und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentenwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott in meinem Gewissen schuldig meinem Vater, der alle seine Stunden onermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu sein, ihm die Bürde zu erleichtern, und nun für mich und dann auch für meine Schwester zu sorgen, für die es mir leid wäre, daß sie so viele Stunden beim Flügel sollte zugebracht haben, ohne nützlichen Gebrauch davon zu machen." Und Erzbischof Hieronymus, dem diese Bezugnahme auf das Evangelium merkwürdig erscheinen mochte, hatte dem jungen Konzertmeister die gewünschte Entlassung erteilt. Wolfgang mußte nach des Vaters Ansicht aus der Salzburger Enge heraus, um nicht in seiner freien Entwicklung gehemmt zu sein. Er konnte draußen noch viel lernen und sich außerdem Aussichten auf eine angesehene, seiner Begabung entsprechende Stellung eröffnen. Der erzbischöfliche Herr unterschied, wie Vater Leopold meinte, nicht das Genie von den Talenten. So sollte denn die Gattin dem Sohne zur Seite stehen und die Reise mitmachen. Gewiß konnte sie hierbei den Gatten nicht ersetzen, aber doch immerhin helfend eingreifen. Vater Leopold selbst hatte die Reise vorbereitet, Empfehlungsbriefe vorausgesandt, mit dem Sohne die Vortragsstücke ausgewählt und französische Sprachstudien getrieben. Gerne opferte er Behaglichkeit und Ruhe, sein eigenes Glück und die ersparten Groschen dem Wohle und der Zukunft des Sohnes.

Wolfgang aber fuhr mit der Mutter freudig und voll Hoffnungen gegen München. Er fühlte sich jetzt frei und selbständig, „von der (erzbischöflichen) Chikane weg", durch die Mutter in seinem Schalten kaum beengt, wie ein Studiosus, der zum ersten Male auf eigene Faust eine Vakanzreise unternimmt. „Viviamo come i Principi . . . ich bin der andere Papa. . ich sitze da wie ein Prinz." In kindlicher Zuversicht sieht er die Welt in rosigen Farben vor sich

Digitized by Google

liegen; mangels reichlicherer Lebenserfahrung und eines geschulten Blicks für praktische Verhältnisse wähnt er sich ihr in arglöser Offenheit hingeben zu können. Nach seinen bisherigen künstlerischen Leistungen glaubt er ein Anrecht auf Anerkennung und Förderung zu haben. Nie mehr hofft er in den Salzburger Hofdienst zurückkehren zu müssen. So zieht er mit der Mutter am 24. September in der bayrischen Hauptstadt ein, in der er vor fast drei Jahren seine „Finta giardiniera" zur ersten Aufführung gebracht hatte. Er begrüßt alte und neue Münchener Bekannte aus Adels-, Bürger- und Künstlerkreisen, unter letzteren den einflußreichen Violoncellisten Franz Xaver Woczitka. Mit innigem Mitleid und banger Furcht besucht er den von einer venerischen Krankheit heimgesuchten Mislivecek. Mit Freuden hört er auf der Münchener Singspielbühne der Michelschen Theatertruppe eine deutsche Bearbeitung der „Pescatrice" Piccinnis, Begeisterung erfaßt ihn, als er dabei an eine deutsche Nationaloper denkt, der er selbst aufhelfen könnte: „Und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der teutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe? und das würde durch mich gewiß geschehen." Hier keimte in ihm der Plan auf, ein Nationalsingspiel zu schreiben. Er betätigt sich in den musikalischen Zirkeln der Stadt auf dem Klavier und der Violine sowie im Ensemble, improvisiert und spielt eigene Werke aus den letzten Salzburger Jahren: „Beim Graf Salern spielte ich die drei Täge durch viel Sachen von Kopf, dann die zwei Cassationen für die Gräfin, und die Finalmusik mit dem Rondeau auf die letzt, auswendig. Sie können sich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte." Mit der Geheimrätin Branca spricht er französisch. Woczitka führt ihn zum Kurfürsten Maximilian. Nun soll sich sein Schicksal entscheiden, und offen trägt der Komponist der „Finta giardiniera" den Wunsch vor, in die kurfürstlichen Hofdienste aufgenommen zu werden: „Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben. . . Ich versichere Euer Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen." Und der Kurfürst entgegnete: „Ja mein liebes Kind, es ist keine

Digitized by Google

Vakatur da, mir ist leid." Wolfgangs Traumschlösser stürzen zusammen. Er sieht sich behandelt wie ein Anfänger, der noch keine Leistungen hinter sich hatte, und muß zu seiner Überraschung erkennen, daß seine Mailänder Erfolge bereits vergessen waren. Wie ein unerbittliches Fugenthema sollte diese Abfertigung durch die ganze weitere Reise klingen. Nach diesen Erfahrungen am Hofe stützte sich nun Wolfgang mit der Mutter auf gut gemeinte Zukunftsprojekte Münchener Freunde, auf Opernaussichten in Neapel und Venedig. Aber neue Enttäuschungen folgten. Mutter und Sohn können sich jetzt den dringenden Aufforderungen Vater Leopolds zur Abreise nicht mehr länger widersetzen, und so verließen beide am 11. Oktober München, um am gleichen Tage spät abends in Augsburg einzutreffen.

Über seine Heimatstadt, in der Wolfgang schon als Wunderkind aufgetreten war, schrieb Vater Leopold damals die Worte: „So oft ich an deine Reise nach Augsburg dachte, eben so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch, was man im Lesen für ein pures Ideal hält, Gelegenheit bekommen in natura zu sehen." Und Wolfgang sah „in natura" den „regierenden Schellenkönig", den Stadtpfleger von Langenmantel, ferner den musikalischen Stadtheiligen, den Komponisten Friedrich Hartmann Graf, die auf strengste Parität erpichten katholischen und evangelischen Patrizier, die für ihre Kirchturmspolitik vom bayerischen Kurfürsten durch die Absperrung des Lechs einen kräftigen Denkzettel erhalten hatten und in ihrer Knauserei bei Akademien nicht gut bei „Cassa" waren. Er trat in das von Rauch geschwängerte Kaffeehaus, in dem er sich in die Türkei versetzt fühlte. Mit Bereitwilligkeit gab er als Künstler in den Patrizierhäusern und Klosterstuben sein Bestes; zu seiner Verwunderung mußte er aber jetzt zum ersten Male die Erfahrung machen, welche Schwierigkeiten die Veranstaltung eines bezahlten Konzerts in einer fremden Stadt bereitete. Wofür des Vaters Gewandtheit auf den früheren Reisen gesorgt hatte, das fiel ihm nun selbst zu. Das Konzert kam schließlich am 22. Oktober zustande und erzielte einen Erfolg.

Digitized by Google

„Graf Wolfeck lief immer im Saal herum und sagte: so hab ich mein Lebetag nichts gehört," — aber der Reingewinn betrug nur etwas über 70 Gulden. Unbemerkt wohnte auch Melchior Grimm, der sich auf der Durchreise befand, dem Konzert bei.

Was Wolfgang in Augsburg hielt, war weder die Stadt noch sein Konzert, sondern der Verkehr mit Johann Andreas Stein und dem „Bäsle" Maria Anna Thekla Mozart. Der junge eifrige Klavierkomponist, der schon als Wunderkind in Paris der Hammerklavierkunst Schoberts gelauscht und zuletzt die galanten Dürnitz-Sonaten geschrieben hatte, mußte ein besonderes Interesse an neuen Verbesserungen und Möglichkeiten seines Lieblingsinstruments nehmen und stieß hier nun in dem Silbermannschüler Stein, dem Erfinder der deutschen Auslösungsmechanik, auf einen Künstler des modernen Klavierbaus, der wie ein mittelalterlicher Meister mit eigener Hand an seinen Instrumenten liebevoll arbeitete und zugleich ein tüchtiger Musiker war. Fleißig benützte Wolfgang dessen Instrumente: „ich habe hier und in München schon alle meine sechs Sonaten recht oft auswendig gespielt ... die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus"; auch pflegte er mit ihm einen lebhaften Gedankenaustausch. Zu der von Stein erbauten, mit 43 Registern ausgestatteten Orgel der Barfüßerkirche fand er ebenfalls den Weg. Das Klavierspiel von Steins achtjähriger Tochter Nannette, der späteren Gattin Streichers, des einstigen Karlsschulfreundes Schillers und nachmaligen Inhabers der berühmten Wiener Klavierfirma, unterzog er einer etwas boshaften Kritik, verhöhnte die affektierten Bewegungen wie die mangelhafte Geläufigkeit und bemühte sich vor allem, den Vater Stein von der Begeisterung für Beeckés Klavierspiel abzubringen. Fesselten ihn bei Stein die modernen Hammerklaviere und die musikalischen Fachgespräche, so war im Hause des Onkels, des Augsburger Buchbinders Alois Mozart, das achtzehnjährige „Bäsle" der Magnet, der ihn anzog. Nicht eine aufblühende Mädchenschönheit trat ihm entgegen und läßt sein Herz erglühen: die frische Munterkeit und ungeschminkte

Digitized by Google

Derbheit der Couſine, die mit albernen Scherzen und kräftigen Ausdrücken nicht ſparte, rührt an einen Stammeszug ſeiner Heimat und ruft ſeine Sinne wach. In die unflätigſten Beſchreibungen, welche die damalige Zeit freilich weſentlich milder als die ſpätere beurteilte, miſcht er kirchliche Gebetsformeln und Klopſtockſche Lyrik; nach den freundlichen Einladungen aus Goethes Götz von Berlichingen ſeufzt er „Dein ſüßes Bild, o Bäschen, ſchwebt ſtets um meinen Blick" und unterhält mit ſolchen Scherzen auch noch in den nächſten Jahren ſein „liebſtes, beſtes, ſchönſtes, liebenswürdigſtes, reizendſtes Violoncellchen". Wolfgang zeigt ſich da in dieſen Bäslebriefen von einer an ihm bisher ungewohnten Seite; das tolle Treiben im Hauſe der Augsburger Verwandten bildete für ſeine Natur nach den Nervenanſtrengungen der letzten Salzburger Jahre einen wohltätigen, natürlichen Ausgleich. Mochte beim „Violoncellchen" die Neigung auch tiefer gehen und Hoffnungen auf die Zukunft erwecken, bei Wolfgang kühlte ſie bald merklich ab. An eine ſpätere eheliche Verbindung mit der Couſine dachte Wolfgang wohl auch während ſeines Augsburger Aufenthalts nicht, für übermütige Streiche war ſie ihm aber auch noch in den nächſten Jahren eine willkommene Partnerin. Den Abſchied der beiden jungen Leute verulkte Vater Leopold in Salzburg auf einer Schießſcheibe, die er dem Sohne folgendermaßen beſchrieb: „Die Scheibe war allerliebſt. Eine Augspurgerin ſtand rechter Hand und präſentierte einem jungen Menſchen, der Stiefl anhatte und reiſefertig war, einen Reiſebuſchen, in der anderen Hand hatte ſie ein erſtaunlich auf dem Boden nachſchleppendes Leinlach, womit ſie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, tat das nämliche und hielt in der anderen Hand ſeinen Hut. Auf dem das Centrum war, weil es leichter zu ſehen war als auf dem Reiſebuſch. Oben ſtand geſchrieben: Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter! Ich wünſch zur Reiſe Glück, Geſundheit, ſchönes Wetter. Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht. Das iſts, was beiderſeits den

Digitized by Google

Abſchied traurig macht. Verhaßtes Schickſal! – ach! – ich ſah Sie kaum erſcheinen; ſo ſind Sie wieder weg! – wer ſollte nun nicht weinen? –"

Das „verhaßte Schickſal" führte aber Wolfgang mit der Mutter am 26. Oktober über Donauwörth und Nördlingen an den Hof des Fürſten Kraft Ernſt von Öttingen-Wallerſtein. Dieſer Fürſt hatte ſeit ſeinem 1773 erfolgten Regierungsantritt in Wallerſtein eine Hofkapelle ins Leben gerufen, die tüchtige Muſiker wie Fiala, Janitſch und Reicha zu ihren Mitgliedern zählte und unter Anton Roſettis Leitung den modernen Mannheimer Orcheſtervortrag pflegte. Beecké war am Hofe persona gratiſſima. Wolfgang hatte ſchon als Wunderkind den liebenswürdigen Fürſten in Neapel kennengelernt und gedachte jetzt auf der Durchreiſe ſich ihm vorzuſtellen. Jedoch Kraft Ernſt war damals durch den Tod ſeiner Gemahlin in tiefe Trauer verſetzt und muſikaliſchen Aufführungen abgeneigt, die meiſten Mitglieder der Hofmuſik waren auf Urlaub. So blieb Wolfgang in Hohenaltheim, der eine Stunde ſüdlich von Nördlingen gelegenen fürſtlichen Sommerreſidenz, nur der Verkehr mit Beecké übrig, der ihn ſchon ſeit Jahren kannte, liebenswürdig empfing und zur Tafel lud. Die beiden „Giganten auf dem Klavier", wie Schubart ſie in ſeiner „Teutſchen Chronik" nannte, ſaßen nun einander gegenüber, tauſchten Meinungen aus und ſpielten einander vor. Mit dem luſtigen, aufgeräumten Weſen paßten beide gut zuſammen, aber in der Auffaſſung und Methode des Klavierſpiels gingen ſie getrennte Wege. Mochte Wolfgang auch noch ſo ſehr von Mißtrauen gegen den anerkannten, über zwanzig Jahre älteren Rivalen erfüllt ſein, mochte ihm deſſen Geringſchätzung des Kontrapunkts und „etwas affektiertes Fortrücken der Fauſt" beim Skalenſpiel ſchon grundſätzlich mißfallen, er blieb doch auch diesmal von Beeckés Klavierkunſt nicht unberührt.

Bereits am 28. Oktober ſchied Wolfgang mit der Mutter von Hohenaltheim. Die nächſte Station war nach dreitägiger Fahrt Mannheim.

11. Mannheim (Oktober 1777 – März 1778)

Kurfürſt Karl Theodor reſidierte in Mannheim, ein abſoluter Herrſcher nach dem Vorbild Ludwigs XIV., ohne ſtaatsmänniſchen Blick und feſten politiſchen Willen, mit antihabsburgiſchen Zielen und offener Parteinahme gegen Preußen im Siebenjährigen Kriege. Mit ihm teilte die Krone die herrſchſüchtige, reizbare Kurfürſtin Eliſabeth Auguſte von Sulzbach, die gleich zahlreichen Schickſalsgenoſſinnen der damaligen Hofwelt reſigniert und berechnend die galanten Ausſchweifungen des Gatten verfolgte. Die hohen Lobſprüche, die ſchon von Zeitgenoſſen der Regierung Karl Theodors gezollt wurden, galten weniger ſeiner Politik, als vielmehr ſeinem prunkvollen Mannheimer Hofe, ſeiner reichen Förderung geiſtiger und künſtleriſcher Kultur, dem pfälziſchen Florenz. Entſprang dieſe Förderung auch nicht immer einer ſelbſtloſen Begeiſterung für kulturelle Güter, ſo kam ſie dem Aufblühen von Kunſt und Wiſſenſchaft in Mannheim doch ſehr zugute. Im Kreiſe der Künſtler und Gelehrten fühlte ſich Karl Theodor wohler als bei diplomatiſchen Verhandlungen und bei Erörterungen der Landesverwaltung. Voltaires Sekretär Colini bezeichnete den damaligen pfälziſchen Hof als den „glänzendſten in Deutſchland, den angenehmſten Aufenthalt von der Welt für jeden Fremden von Ruf und Anſehen, der hier auf herzlichſte und ſchmeichelhafteſte Aufnahme mit Sicherheit zählen konnte".

Neben der Heidelberger Hochſchule erſtand in Mannheim 1763 die Academia Theodora-Palatina, eine Forſchungsanſtalt mit hiſtoriſchen und naturwiſſenſchaftlichen Abteilungen, der Johann Daniel Schöpflin als Ehrenpräſes und Männer wie Andreas Lamey, Kaſimir Häffelin als Mitglieder angehörten. Im Jahre 1767 wurde ein botaniſcher Garten angelegt, fünf Jahre ſpäter mit einem Koſtenaufwand von 70000 Gulden eine Sternwarte eingerichtet. Das Mannheimer Naturalienkabinett verglichen ſachkundige Beſucher mit ähnlichen Sammlungen in Paris und London.

Ein Schwesterinstitut der Akademie der Wissenschaften war die 1769 neu organisierte Akademie der bildenden Künste, mit der ein Antikensaal verbunden war, der dem von Straßburg heimkehrenden jungen Goethe tiefe Eindrücke verschaffte. Unter den Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Architekten, denen die Gemäldegalerie des Schlosses reiche Studiengelegenheiten bot, bildete der Genter Verschaffelt einen Mittelpunkt künstlerischen, klassizistischen Strebens. Die Bauten des imposanten Schlosses wurden 1760 vollendet, die des palastartigen Zeughauses 1777 begonnen, die Sommerresidenz Schwetzingen verwandelte sich in ein pfälzisches Versailles, wo nach Schubart „alles Ton ist, wo Nixen, Gnomen und Salamander, Wasser-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen und dadurch die wundervolle Symphonie bilden". Auf der kurfürstlichen Schauspielbühne spielten französische Komödianten, deren Unterhalt in dem einen Jahre 1759 die Summe von 35000 Gulden verschlang. Voltaire war von Berlin nach Mannheim gezogen, seine Dramen entzückten den neuen fürstlichen Freund. Im Jahre 1770 vollzog sich für das Theater jedoch ein Umschwung, der eine Entlassung des französischen Personals zur Folge hatte und den auf Hebung der nationalen Dichtung gerichteten Bestrebungen den Boden ebnete. Deutsche Schauspielertruppen fanden jetzt am Hofe Beachtung, eine kurfürstliche deutsche Gesellschaft trat ins Leben, die Anton Klein und Maler Müller zu den ihren zählte und mit Klopstock, Lessing, Wieland und anderen Verbindungen anknüpfte. Der Bau eines deutschen Nationaltheaters, an dem im Jahre 1776 „täglich vierhundert Menschen arbeiteten", wurde durchgeführt, Lessing sollte mit dem Schauspieler Ekhof die Leitung übernehmen. Diese auf die Pflege der nationalen Kunst gerichteten Bestrebungen machten sich auch in der Mannheimer Musik geltend, die vor allem der Mannheimer Kunstpflege geradezu einen Weltruf verschaffte. „Nach Mannheim", schrieb Wieland an Merck, „muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann und wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?"

Digitized by Google

Für die musikalischen Aufführungen stand am Mannheimer Hofe ein ansehnliches Personal von Sängern und Instrumentalisten zu Gebote. Zusehends verringerten sich in ihm die Italiener und wurden durch deutsche Kräfte ersetzt. Als Sterne glänzten in den siebenziger Jahren unter den Sängern Dorothea Wendling, die Gattin des Flötisten, deren Tochter Auguste infolge ihrer außergewöhnlichen, auch von Wieland und Heinse gepriesenen Schönheit die Mätresse des Kurfürsten wurde, dann Franziska Danzi-Lebrun, die spätere Gattin des Oboisten, ferner der Tenorist Anton Raaff, der in Italien und Spanien sich einen Namen erworben und seine Glanzzeit freilich bereits hinter sich hatte, sowie der Bassist Ludwig Fischer, der aus Raaffs Schule hervorgegangen war und später den ersten Osmin sang. Das über vierzig Mann starke kurfürstliche Orchester mit seinem modernen überwiegenden Streicherchor besaß damals Geiger wie Christian Cannabich, Ignaz Fränzl und die beiden Toeschi, den Cellisten Innocenz Danzi, den Flötisten Johann Baptist Wendling, den Oboisten Ludwig August Lebrun, den Fagottisten Georg Wenzel Ritter, den Hornisten Franz Lang. Auch ständige Klarinettisten, die sich damals erst allmählich in den Orchestern eine feste Stellung eroberten, waren angestellt. An der Spitze dieser auserlesenen Künstlerschar stand eine Persönlichkeit vom Range Ignaz Holzbauers, dem namentlich die Oper anvertraut war, während der kuriose geistliche Rat Vogler die Kirchenmusik und Christian Cannabich die Instrumentalmusik leitete. In der Mannheimer Oper gelangten seit den sechziger Jahren die italienischen Werke Jommellis, Traettas, Majos, Piccinnis und Christian Bachs, auch Opere buffe von Salieri, Guglielmi, Paesiello und Gaßmann zur Aufführung. Die deutsche Produktion hingegen kam in den siebenziger Jahren zu Worte mit Schweitzers „Alceste", deren Text von Wieland stammte, sowie besonders mit Holzbauers „Günther von Schwarzburg", für den Anton Klein, das Mitglied der deutschen Gesellschaft, das Buch verfaßt hatte. Holzbauers „Günther", zu dessen Erstaufführung die Frankfurter Kaufleute herbeigeströmt waren, bildet einen

Digitized by Google

Markſtein in der Entwicklung der jungen, großen deutſchen Oper. So wichtig indes die damalige Mannheimer Opernpflege auch war, gegenüber ihrer doch mehr lokalen und zeitlich begrenzten Stellung erlangte die Mannheimer Inſtrumentalmuſik eine weittragende, allgemein muſikgeſchichtliche Bedeutung. In ihr trat eine ſtarke nationale Komponiſtenſchule in Erſcheinung, die unter der Führung der beiden Meiſter Johann Stamitz und Franz Xaver Richter in Sinfonie und Kammermuſik eine neue Stilrichtung eingeſchlagen hatte und dieſe über die pfälziſchen Grenzen hinaus zur Geltung brachte. Stamitz war bereits 1757 geſtorben, Richter im Jahre 1769 an das Straßburger Münſter gegangen. Aber ihre Schüler bewahrten in Mannheim das Erbe der beiden Meiſter. Mit ungewöhnlichen dynamiſchen Mitteln, dem berühmten Mannheimer Crescendoprinzip, haben dieſe Sinfoniker dem Kolorismus des modernen Orcheſters die Bahn gebrochen, mit der Behandlung der Bläſer, die von ihnen mit den übrigen Gruppen des Orcheſters verſchmolzen wurden, einen beſonderen Weg der Inſtrumentierung beſchritten und außerdem durch ihre in der Notierung feſtgelegte Ornamentik wie die zugeſpitzte Melodiebildung, die den Eindruck des Neuen hervorriefen, die Verwunderung der Zeitgenoſſen auf ſich gezogen. Die grundſätzliche Einführung augenblicklicher Stimmungsumſchläge innerhalb des Einzelmotivs und einzelner Satzteile, die bei Stamitz den ſprunghaften Wechſel zwiſchen Eindrücken des Lachens und Weinens, Bittens und Gebietens bewirkt und das Schalten des revolutionären Feuerkopfs aufzeigt, gab ihnen die Möglichkeit, pſychiſchen Regungen inniger und in freier Phantaſietätigkeit zu folgen.

Dieſe wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Beſtrebungen blühten in einer Stadt, die als koſtſpieliger Fremdenort galt, franzöſiſche Sitten nachahmte und einen reichlichen Zuſatz von „Maitreſſen, Parvenus, Bankruttiers" ſowie anderen zweifelhaften und verdächtigen Exiſtenzen beherbergte, welche die Jagd nach Reichtum als Sport trieben und ſich an den Wirtstafeln und in den Kaffeehäuſern ein Stelldichein gaben. Wie Schubart erzählt, traf man

Digitized by Google

in der Stadt „Katholiken, Lutheraner, Reformierte, Mennonisten, Juden, Freigeister, Höflinge, Soldaten, Gelehrte, Kaufleute, Hantierer und Künstler von aller Art, kalte, ruhige Seelen, die das Feuer des alten Hochheimer oder Niersteiner Nektars nicht auftaut, und Strudelköpfe, die beim ersten Kelchglase schon sieden". In dieser Stadt von „symmetrischer Anlage und Schönheit", von „uniformer Pracht" stand der Kastengeist im Schwange, hatten Lotterie und Kurpfuschertum einen goldenen Boden. Das üppige Wohlleben untergrub nicht selten eine ernste, sittliche Auffassung. Ein Zug zur Genußsucht ging durch das damalige Mannheim mit seinen etwa 25000 Einwohnern, während das breite Land unter dem kurfürstlichen Aussaugungssystem seufzte.

In diese Stadt trat nun Wolfgang mit der Mutter Anfang November 1777 ein. Im „Pfälzischen Hof", dem ersten Hotel Mannheims, schlugen beide ihr Standquartier auf. Die pfälzische Residenz erschien Wolfgang jetzt in einem anderen Lichte als früher. Vor vierzehn Jahren war er als Wunderkind mit den Eltern vorübergehend in Schwetzingen gewesen. Nun konnte er in Mannheim nach eigenem Ermessen leben, nach eigener Neigung die Kreise aufsuchen, die ihn interessierten; von der Mutter brauchte er keinen ernstlichen Widerstand zu fürchten, nun war er nicht mehr ein bloßer Gegenstand der Sensation, ein bestauntes lebendes Porzellanfigürchen, sondern ein junger Künstler, der schon etwas geleistet hatte. Er lenkt zunächst seine Schritte zu den Musikern der kurfürstlichen Hofkapelle und findet bei ihnen freundliche Aufnahme. Er verkehrt häufig mit ihnen und nimmt an den musikalischen Aufführungen teil. Mit Staunen sieht er die straffe Disziplin der Hofkapelle, die geordnete Lebensführung der Kapellmitglieder und das Ansehen, das diese in der Stadt genießen. Er gewinnt Anschluß an die führenden Männer, an Holzbauer, der ihn gleich beim Hofmusikintendanten einführt, an Cannabich, in dessen Familie er bei dem in ihr herrschenden freien, lustigen Ton sich rasch wohl fühlt, an Vogler, gegen den er jedoch schon bald von Voreingenommenheit und Mißtrauen erfüllt ist. Vielleicht

Digitized by Google

war es gerade Voglers genialiſche, romantiſche Art, daß bei deſſen Klavierphantaſien die „Saiten herumflogen und die Taſten barſten", was ihn abſtieß. Und damit trat er auf die Seite der Mannheimer Voglergegner. Er hörte die Virtuoſen der Kapelle, den Flötiſten Wendling, den Oboiſten Ramm, den Fagottiſten Ritter, den Geiger Fränzl, auch die Sänger, unter ihnen Raaff. Eine wenig glückliche Aufführung von Händels Meſſias mied er wohl aus Abneigung gegen den Dirigenten Vogler. Aber einer Aufführung von Holzbauers „Günther" wohnte er bei. Die wohl durch die Aufpfropfung des italieniſchen Seria-Stils auf den deutſchen Stoff hervorgerufene Zwieſpältigkeit der Darſtellung auf der Bühne zwingt ihn zum Lachen, aber über Holzbauers Muſik bricht er in die Worte aus: „Am meiſten wundert mich, daß ein ſo alter Mann wie Holzbauer noch ſo viel Geiſt hat; denn das iſt nicht zu glauben, was in der Muſik für Feuer iſt." Bei den kirchenmuſikaliſchen Aufführungen überraſchen ihn die ſchlechten Chorverhältniſſe, das Überwiegen der Inſtrumentaliſten und die erbärmlichen Organiſten. Selbſt iſt er ſtets gerne bereit, ſich als Klavier- und Orgelſpieler hören zu laſſen, eigene Stücke aus den Salzburger Jahren vorzutragen und zu improviſieren. Wie in Hohenaltheim mit Beecké mißt er jetzt ſein Können mit Abt Vogler und dem angeſehenen Klavieriſten Johann Franz Xaver Sterkel aus Mainz. Auch dieſen gegenüber vertritt er einen anderen klavieriſtiſchen Standpunkt, der ſich beſonders gegen deren Applikatur und übermäßige Tempobeſchleunigung richtet. „Die Zuhörer können nichts ſagen als daß ſie Muſik und Clavierſpielen — geſehen haben. Sie hören, denken und — empfinden ſo wenig dabei — als er." Das Hammerklavier iſt jetzt ſein Leibinſtrument, auf dem er zum vollendeten Pianoforteſpieler wird. „Der Wolfgang wird überall hochgeſchätzt", ſchreibt die Mutter voll Stolz nach Hauſe, „er ſpielet aber viel anders als zu Salzburg, dann hier ſind überall Pianoforte, und dieſe kann er ſo unvergleichlich tractieren, daß man es noch niemals ſo gehört hat, mit einem Wort, jedermann ſagt, der ihn hört, daß ſeines gleichen nicht zu

Digitized by Google

finden seie." Der Cassseler Sänger Ernst Christoph Dreßler zählt ihn in seiner „Theaterschule für die Deutschen" von 1777 bereits unter den Pianisten von Namen auf und führt ihn neben dem Hamburger Bach, dem Gothaer Benda und Beecké an. Als Klavierspieler findet Wolfgang auch Zutritt bei Karl Theodor, bei der Kürfürstin. Mit den natürlichen Kindern des Kurfürsten übt er Klavierstücke ein. In der Akademie bei Hofe sitzt er am Klavier und erntet allgemeinen Beifall, und die Worte des Kurfürsten klingen ihm in den Ohren: „Er spielt unvergleichlich." So lebte Wolfgang mit der Mutter lustig in den Tag hinein, ohne „überflüssige Speculationen", die Dinge schienen sich für ihn zum Besten zu wenden und die Hoffnungen des Vaters auf eine Mannheimer Anstellung des Sohnes zu erfüllen.

Aber es kam anders. So sehr auch der Vater, um die Kosten des Mannheimer Aufenthalts und damit seine auf 700 Gulden gestiegene Schuldenlast nicht noch zu vermehren, darauf drängte, daß sich Wolfgang beim Kurfürsten Klarheit verschaffe, die Angelegenheit kam nicht recht in Fluß, und als sie entschieden wurde, mußte Wolfgang dem Vater am 10. Dezember die traurige Mitteilung machen: „Hier ist es dermalen nichts mit dem Kurfürsten... da ist einer, der das gewöhnliche schöne Schicksal von Hof hat." Das war die Münchener Ablehnung Maximilians in anderer Lesart. Wieder tauchten wie vordem in München Projekte der Freunde auf, um Wolfgang ein weiteres Verbleiben in Mannheim zu ermöglichen. Wendling stellte ihm eine gemeinschaftliche, vorteilhafte Reise nach Paris für das kommende Frühjahr in Aussicht, ein reicher Herr aus Holland, mit Namen Dechamp, gab ihm Kompositionsaufträge, der Hofkammerrat Serrarius bot gegen Erteilung von Klavierunterricht an seine Tochter freie Wohnung. Auch weitere Schüler nahmen bei ihm Unterricht. So schien die Sache für Wolfgang trotz der kurfürstlichen Ablehnung noch einigermaßen günstig zu verlaufen. Der Vater gab indessen die Hoffnung auf eine Mannheimer Anstellung Wolfgangs noch immer nicht ganz auf und riet ihm, dem Kurfürsten doch bei Gelegen-

Digitized by Google

heit, soweit es Cannabich nicht hintertreibe, die Haffner-Serenade und die Lodron-Divertimenti vorzuführen und dadurch den Beweis auch der Befähigung zum Sinfoniker zu erbringen. Und Wolfgang geht fleißig ins Zeug, er hat „so viel zu tun, daß er nicht weiß, wo ihm der Kopf stehet". Nachdem er Holzbauers „Günther" gehört hatte, betrachtete er es als besonderen Glücksfall, einem neuen nationalen Ereignis der Mannheimer Opernbühne beiwohnen zu können, der bevorstehenden Erstaufführung von Schweitzers „Rosamunde", deren Text ebenfalls Wieland geschrieben hatte. Er lernt Schweitzer näher kennen, den „guten, braven, ehrlichen und trockenen Mann", auch Wieland, den er folgendermaßen beschreibt: „Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor. Eine ziemlich kindische Stimme; ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit, und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still; man gibt auf jedes Wort acht, was er spricht; — nur schade, daß die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase." Das neue Werk Schweitzers enttäuscht ihn zwar: „heut ist die Rosamund im Theater probiert worden. Sie ist — — — — gut, aber sonst nichts," es steigert jedoch aufs neue seine Begierde, auch eine solche deutsche Oper schreiben zu können. Während die Vorbereitungen zur Erstaufführung der „Rosamunde" getroffen wurden, trat nun das seit längerem Befürchtete ein: der bayrische Kurfürst verschied, und Karl Theodor fiel die Erbfolge zu, die er noch in derselben Silvesternacht mit der eiligen Reise nach München übernahm. Ein harter Schlag für Mannheim und seine Kunstblüte, auch für Wolfgang, dessen Hoffnungen auf eine Mannheimer An-

Digitized by Google

stellung damit endgültig begraben wurden. In diese aufgeregten Tage flogen noch die ersten Alarmnachrichten eines nahenden Krieges, der Friedrich den Großen und Maria Theresia auf den Plan rief.

Mit banger Sorge beobachtete Vater Leopold in Salzburg diese Neugestaltung der Verhältnisse. Er war damit einverstanden, daß die Mutter jetzt nach Salzburg zurückkehre und der Sohn nach Paris weiterreise. Er hatte nicht mit Bemühungen gespart, dem Sohne einen Wiener Auftrag zu einer deutschen Oper zu verschaffen, und den Padre Martini gebeten, für Wolfgang in Mannheim ein gutes Wort einzulegen, ohne freilich dadurch etwas zu erreichen. Nun setzte er sich hin und schrieb dem Sohne ausführliche Verhaltungsmaßregeln für die Reise und den Aufenthalt in Paris. Er wähnte ihn schon mit Wendling und Ramm über der pfälzischen Grenze, da erhielt er zu seiner Überraschung am 4. Februar 1778 einen Brief, in dem Wolfgang mitteilte, er sei mit der Mutter übereingekommen, die Reise mit den beiden Mannheimer Künstlern aufzugeben, der eine sei „ein grund-ehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion", der andere „ein braver Mensch, aber ein Libertin". Schon in einem früheren Brief war dem Vater die veränderte Lebensauffassung Wolfgangs aufgefallen. Da war die Rede, daß man sich „in Glück und Unglück schicken" müsse, daß die „Glückseligkeit bloß in der Einbildung" bestehe. Er glaubte, diese Sätze dem Einfluß bestimmter Mannheimer Gesellschaftskreise zuschreiben zu müssen, und fragte leise an, ob denn „Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen" habe. Ein stark entwickeltes, wohl durch die Mannheimer Freunde genährtes Selbstgefühl, das von einer Persönlichkeit vom Ansehen Voglers die erste Visite verlangte, hatte er an Wolfgang schon seit einiger Zeit bemerkt. Nun mußte er hören, daß Wolfgang nach monatelangem Verkehr mit Wendling und Ramm plötzlich deren geringe Religiosität entdeckte und damit die Unmöglichkeit seiner Mitreise begründe, daß der Sohn den Tag der Abreise auf die lange Bank schieben und „ganz commode die Musik für De

Digitized by Google

Jean" vollenden wolle. Und gleichzeitig empfing er einen heimlich geschriebenen Brief der Gattin, in dem es hieß: „Aus diesem Briefe (Wolfgangs) wirst du ersehen haben, daß, wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft macht, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen; es ist mir die Gesellschaft mit dem Wendling und dem Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert, mit einem Worte: bei andern Leuten ist er lieber als bei mir, ich mache ihm in einem und andern, was mir nicht gefällt, Einwendungen, und das ist ihm nicht recht." Jetzt gingen dem Vater vollends die Augen auf, er wußte, was den Sohn in Mannheim festhielt.

Aloysia (Luise) war die siebzehnjährige Tochter des damals vierundvierzigjährigen Sängers, Souffleurs und Kopisten Fridolin Weber, der vor über zwanzig Jahren eine Mannheimerin geehlicht hatte und seit zwölf Jahren für den Dienst der kurfürstlichen Kirchenmusik angestellt war. Sein Bruder Franz Anton wurde der Vater von Carl Maria von Weber. Mit einer kärglichen Besoldung mußte Fridolin Weber sich, die Gattin und seine sechs Kinder recht und schlecht durchschlagen. Von seinen begabten Töchtern wurde die älteste, Josepha, später die erste Vertreterin der Königin der Nacht, Konstanze sollte in Mozarts Wiener Meisterzeit eine bedeutsame Rolle spielen. Luise, die zweitälteste Tochter, lernte Wolfgang damals in Mannheim näher kennen, als er von Fridolin Weber eigene Kompositionen kopieren ließ. Er musizierte mit dem Mädchen, übte mit ihm eigene Gesangsstücke ein und sah, daß aus dem Talent etwas herauszuholen war. Er hatte Mitleid mit der Lage der „armen, bedrückten Familie" und wollte ihr gerne „aufhelfen". Eine lustige „Vakanzreise" mit Luise im Januar 1778 an den Hof der Fürstin Karoline von Nassau-Weilburg im nahen Kirchheimbolanden, einige der wenigen

Digitized by Google

von Übermut und Lebensluſt überquellenden Jugendfahrten des Schöpfers des „Don Giovanni", verſtärkte ſeine gute Meinung von der jungen Mannheimerin. Er bewunderte die aufſteigende Sängerin, ſah in die leuchtenden Augen der ſchlanken, graziöſen Geſtalt, der die etwas ſteife Haltung und der Anflug von Koketterie einen Reiz geben mochte, ohne freilich die kalte, berechnende Natur zu durchſchauen. Nach der Rückkehr nach Mannheim trieb er mit Luiſe Geſangsſtudien, bereicherte ihren Notenſchatz und veranlaßte, daß ſie ſich in einer Akademie bei Cannabich hören laſſen konnte. Seine Neigung zu dem Mädchen ſteigerte ſich, und er glaubt ſie erwidert. Schon entwirft er nach Mannheimer Art hochfliegende Pläne, eine italieniſche Reiſe mit Luiſe als Primadonna, einen Familienbeſuch der Webers in Salzburg, und ſtellt Betrachtungen über das Heiraten an: „Noble Leute müſſen nie nach Guſto und Liebe heiraten, ſondern nur aus Intereſſe und allerhand Nebenabſichten; es ſtünde auch ſolchen hohen Perſonen gar nicht gut, wenn ſie ihre Frau etwa noch liebeten, nachdem ſie ſchon ihre Schuldigkeit getan und ihnen einen plumpen Majorats-Herrn zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müſſen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, ſondern wir dürfen, können und wollen ſo eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlig und nicht reich ſind, wohl aber niedrig, ſchlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unſer Reichtum nur mit uns ausſtirbt, denn wir haben ihn im Kopf." Es beſtand kein Zweifel mehr, Wolfgang bewunderte nicht allein die Fortſchritte und Leiſtungen der jugendlichen Sängerin, er liebte Luiſe mit ganzer Seele und glühender Leidenſchaft und gründete auf ſie die Hoffnung ſeines künftigen Lebensglücks.

Vater Leopold las in den Briefen des Sohnes und der Gattin mit „Verwunderung und Schröcken" zwiſchen den Zeilen, was in Mannheim vorging und geplant war. Die Nachtruhe war ihm genommen, ſchwarze Zukunftsgeſpenſter ſtiegen vor ihm auf. Er konnte und wollte nicht zugeben, daß der zweiundzwanzigjährige Sohn ſchon ein Mädchen an ſich kette und ſeine künſtleriſche Zu-

Digitized by Google

kunft opfere, um ſchließlich eine kümmerliche Exiſtenz zu friſten. Er hielt es für ſeine heilige Pflicht, jetzt dazwiſchenzufahren und ſich mit einem ernſten, deutlichen Wort einzumiſchen. Eine ſcharfe Tonart ſchlug er an: „Es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünſtler, auf den die ganze Welt vergißt, oder als ein berühmter Capellmeiſter, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieſet – ob Du von einem Weibsbild etwa eingeſchäfert mit einer Stube voll notleidender Kinder auf einem Strohſack, oder nach einem chriſtlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit allem für Deine Familie wohl verſehen, bei aller Welt in Anſehen ſterben willſt?“ Er ſchiebt alle Bedenken gegen eine ſofortige Pariſer Reiſe Wolfgangs und der Mutter beiſeite und fordert: „Fort mit Dir nach Paris! und das bald, ſetze Dich großen Leuten an die Seite – aut Caesar aut nihil, der einzige Gedanke Paris zu ſehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren ſollen.“ Dann redet er dem Sohne ins Gewiſſen, erinnert ihn an die Pflichten gegenüber der Kunſt, den Eltern und der Schweſter und erteilt ihm Ratſchläge: „Unterſuche Dich, lerne Dich kennen, mein lieber Wolfgang – Du wirſts finden: es ſind ein bischen zu viel Hochmut, und Eigenliebe; und dann daß Du Dich gleich zu familiär machſt und jedem Dein Herz öffneſt, kurz! daß Du, da Du ongezwungen und natürlich ſein willſt, in das gar zu offenherzige verfällſt. Das erſte ſollte zwar das letztere verdrängen. Dann wer Hochmut und Eigenliebe beſitzt, wird ſich nicht leicht zur Familiarität herablaſſen. Allein Dein Hochmut und Eigenliebe wird nur beleidiget, wenn man Dir nicht gleich die gebührende Hochſchätzung erzeiget: ſogar Leute, die Dich noch nicht kennen, ſollten Dirs an der Stirne leſen, daß Du ein Menſch von Genie biſt. Schmeichlern hingegen, die Dich mit Abſicht Dich auf ihren Eigennutz hin zu ziehen, in den Himmel erheben, kannſt Du mit der größten Leichtigkeit Dein Herz öffnen und ihnen in allem wie dem Evangelium glauben. Du wirſt auch ganz natürlich betrogen, dann ſie brauchen ſich nicht zu verſtellen, weil das Lob billig iſt; ſie ſagen nicht, was nicht die

Digitized by Google

Wahrheit wäre und ſie ſich Zwang antun müßten, ſolches vorzubringen; nur ihre Abſichten bleiben Dir verborgen, die Dir alſo Nebenumſtände zeigen müſſen und zeigen können. Und um Dich deſto gewiſſer zu fangen, miſchen ſich die Frauenzimmer darunter – widerſteheſt Du da nicht, ſo biſt unglückſelig auf Deine Lebenszeit. Überlege alles, was Dir immer in der kurzen Zeit Deines Lebens begegnet iſt, – überlege es mit kaltem Blute, mit geſunder oneingenommener Vernunft – ." Nicht raubt er dem Sohne die Hoffnung, daß der Liebestraum ſich doch noch erfüllen könne: „Mache Dir Ruhm und Geld in Paris, dann kannſt Du, wenn Du Geld haſt, nach Italien gehen, und allda Opern zu ſchreiben bekommen; durch Briefe an die Impreſſarien wird es hart gehen, obwohl ich es immer probieren werde; dann kannſt Du auch Mße Weber vorſchlagen." – Und Wolfgang unterwirft ſich gehorſam dem Vater. Niedergeſchlagen und krank verbringt er zwei Tage im Bett, dann ſteht er auf, wehrt ſich gegen falſche Abſichten, die ihm unterlegt werden könnten: „Es gibt Leute, die glauben, es ſeie onmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne ſchlechte Abſichten zu haben; . . . ich bin kein Brunetti und kein Miſlivetcek!" und ſchreibt dem Vater: „Wenn ich einmal glücklich in Paris bin, und daß unſere Umſtände, wie ich hoffe, mit der Hilfe Gottes gut ſind, und wir alle beſſer aufgeräumt und beſſers Homors ſind, ſo will ich Ihnen ausführlicher meine Gedanken ſchreiben und Sie um eine große Gefälligkeit bitten."

Die Anſtalten zur Abreiſe nach Paris werden getroffen. Luiſe verehrt dem Scheidenden zum Andenken zwei „paar Tätzeln von Filet geſtrickt", Vater Weber ſchenkt ihm Molières Komödien, begleitet ihn am Abſchiedsabend die Treppe herab, bleibt „unter der Hausthür ſtehen", bis Wolfgang „ums Eck herum" iſt und ruft ihm noch nach: „Adieu."

Im Verlaufe dieſes Mannheimer Aufenthalts, der viereinhalb Monate währte, ſchrieb Wolfgang nur wenige neue Kompoſitionen. Es fehlte ihm wohl die Aufmunterung des Vaters, vor allem aber die Ruhe und Zeit, die ihm für die Arbeit zu ver-

ſchaffen auf den früheren Reiſen der Vater Sorge getragen hatte. Die Plackereien des Alltags forderten von ihm ihren Tribut. Dazu kam vielleicht auch, daß ſich nach den arbeitsreichen Salzburger Jahren bei Wolfgang eine gewiſſe geiſtige Abſpannung und Ermüdung bemerkbar machte, die dem leichten Produzieren Einhalt gebot. Auch hatte die Liebe zu Luiſe ſein ganzes Fühlen und Denken ergriffen und ließ anderen Gedanken keinen Raum. Die Orcheſterkompoſition ſcheidet an der Wirkungsſtätte der Mannheimer Sinfoniker und des auserleſenen, modernen Mannheimer Orcheſters merkwürdigerweiſe jetzt ganz aus, es entſtehen vielmehr zwei Klavierſonaten (K. 311, 309), fünf Sonaten für Klavier und Violine (K. 301, 302, 303, 305, 296), zwei Quartette für Flöte und Streicher (K. 285, Peters), zwei Flötenkonzerte (K. 313, 314), ein Meſſenfragment (K. 322), zwei franzöſiſche Arietten (K. 307, 308) und drei italieniſche Arien (K. 294, 295, 486a). Von den beiden Klavierſonaten diente ihm das C dur-Stück (K. 309) als Freundſchaftsgabe für Cannabichs jugendlich ſchöne Tochter Roſa. Die Quartette und Konzerte für Flöte waren auf Beſtellung des „indianiſchen Holländers" Dechamp für das Lieblingsſoloinſtrument des 18. Jahrhunderts geſchrieben, das Wolfgang jedoch weniger ſympathiſch war. Im Hinblick auf dieſe Flötenarbeiten ſchrieb er am 14. Februar: „Dann bin ich auch, wie ſie wiſſen, gleich ſtuff, wenn ich immer für ein Inſtrument (das ich nicht leiden kann) ſchreiben ſoll." Die Arietten und Arien waren Gelegenheitsſtücke für Mannheimer Sänger, die Sonaten für Klavier und Violine ſollten angeſichts der damals ſtarken Nachfrage nach ſolchen Stücken für den Stich vorbereitet werden. Hatte der Schüler Schoberts und Chriſtian Bachs ſchon früher Eigentümlichkeiten des Mannheimer Stils in ſich aufgenommen, zuletzt in den Dürnitzſonaten von den Mannheimer „Seufzern" einen charakteriſtiſchen Gebrauch gemacht, ſo trat er nun der Mannheimer Kunſt im beſonderen näher. Der emſige Pianofortekomponiſt ſteht wieder auf dem Boden Joſeph Haydns, dehnt aber jetzt Themen und Sätze und treibt in jugendlichem Übereifer die Mannheimer Dynamik ſogar auf die Spitze:

Digitized by Google

bis ihn der Vater vor dem „vermanierierten Mannheimer Goût“ warnt und in ſchonender Weiſe zur Selbſtbeſinnung zurückführt. In den meiſt zweiſätzigen Sonaten für Klavier und Violine, die Wolfgang bezeichnenderweiſe nun ſelbſt „Clavierduette“ nennt, näherte er ſich dem Mannheimer Kreis der Eichner, Beecké, Lebrun und Genoſſen, welche in ſolchen Stücken die Geige bald unterordnen, bald auch dem Klavier gleichſtellen, und damit entſchiedener als vorher der modernen Violinſonate. Mit den Flötenquartetten lieferte er Beiträge zur Gattung des von Mannheimern wie Toeſchi, Cannabich und anderen gepflegten Flötenquartetts. Der Verkehr mit dem Flötenvirtuoſen Wendling übte auf die beiden, formal ſich an die Violinkonzerte anſchließenden Flötenkonzerte ſeine Wirkung aus, wie die Verwendung der Klarinetten und die ſelbſtändige Behandlung der Fagotte in den Arien aufs neue durch das Spiel der Mannheimer Bläſer angeregt worden ſein dürfte. Für die Ausbildung ſeines Bläſerſatzes fand er hier weitere lehrreiche Vorbilder. Dem franzöſiſchen Geſchmack einzelner Mannheimer Kreiſe kam er mit den beiden durchkomponierten franzöſiſchen Liedern entgegen, von denen das „Dans un bois“ hinſichtlich der größeren Anlage und reicheren Ausbildung einen Umſchwung in Mozarts Sololiedern aufzeigt. Holzbauerſche Töne miſchen ſich in den für die Geliebte vor der drohenden Abreiſe geſchriebenen Abſchiedsgeſang, eine italieniſche Arie Chriſtian Bachſcher Weichheit auf Metaſtaſianiſche Verſe „No sò d'onde viene“ (K. 294). Riefen die Gefühlsbewegungen des jungen Liebesglücks in den Inſtrumentalſtücken gelegentlich den galanten Salzburger Serenaden- und Divertimento-Muſiker auf den Plan, ſo erfüllten ſie die Abſchiedsarie mit einer Leiden-

Digitized by Google

ſchaft und inneren Glut, aber auch mit wehmutsvollen und ſchmerzlichen Zügen, die über die Verſe hinweg den eigenen, aufs tiefſte erregten Seelenzuſtand offenbarten. Der Muſiker Fiala erzählte ſpäter Vater Leopold, daß Mademoiſelle Weber die Arie geſungen habe, „dergleichen er in ſeinem Leben nicht gehört hätte". Und Wolfgang konnte ſelbſt ſchreiben: „Mit dieſer letzten (Arie) hat meine liebe Weberin ſich und mir unbeſchreiblich Ehre gemacht. Alle haben geſagt, daß ſie noch keine Aria ſo gerührt habe, wie dieſe." Dieſelbe Arie ſang die Geliebte fünf Jahre ſpäter in einem Wiener Konzert als die Frau eines andern.

Die Mannheimer Kunſt übte auf Wolfgang einen ungemein ſtarken Einfluß aus. Bis in die Zeit der letzten Werke ſteigen Mannheimer Eigentümlichkeiten auf, noch in den Adagioſtellen der Ouvertüre und den Saraſtrogeſängen der „Zauberflöte" feiern die Klänge des Holzbauerſchen „Günther" ihre Auferſtehung. Während des Mannheimer Aufenthalts drohte die Mannheimer Inſtrumentalmuſik aus ihm vorübergehend ſogar einen extravaganten, hypermodernen Künſtler zu machen, aber nicht alle ihre Weſenszüge fielen bei ihm auf fruchtbaren Boden. Die zwar vielfach äußerlich gehandhabten, aber doch gewaltige Gefühlsſpannungen und Entladungen auslöſenden Orcheſter-Crescendi, welche die ältere Regiſterdynamik zugunſten einer Beweglichkeit des Geſamtapparats zurückdrängten, das Staunen der Zeitgenoſſen wachriefen und in ihren inneren Elementen ſpäter durch Beethoven konſequent weitergebildet wurden, widerſprachen Mozarts innerer Natur. Er rührte kaum an dieſe elementaren, orcheſtralen Gewaltmittel, wenn revolutionäre Triebe und Regungen in ihm zur künſtleriſchen Geſtaltung drängten. Auf dieſe Orcheſter-Crescendi zielten wohl ſeine Worte über die Mannheimer Akademien, „wo man für Lärm und Getöſe nichts hören kann".

Die Mannheimer Monate verſchafften Wolfgang nicht allein, wie mehr oder weniger ſeine früheren Reiſen als Wunderkind und „Signore Cavaliere", zahlreiche allgemeine Eindrücke und nachhaltige künſtleriſche Anregungen, ſondern ſie gruben auch unver-

Digitized by Google

wischbare Zeichen in seine Seele ein und gaben seinem weiteren Leben und Schaffen entscheidende Wendungen. Hier in Mannheim stürmten die ersten großen und tiefsten seelischen Erlebnisse auf ihn ein, deren künstlerische Wirkungen erst die folgenden Jahre in voller Stärke zeigen sollten. Das erste große Mannheimer Erlebnis Wolfgangs war die nationale deutsche Oper. Die nach der Vorarbeit der Hillerschen Singspiele erneut gegen die italienische Fremdherrschaft sich auflehnenden Versuche einer deutschen Oper packten den jungen Opernkomponisten mit aller Macht und weckten seine vaterländischen Gesinnungen. Der Gedanke der deutschen Nationaloper verläßt ihn fortan nicht mehr, er begleitet ihn sein ganzes Leben. Sein Nationalgefühl entlockt ihm in den nächsten Jahren in Paris und Wien die Äußerungen: „ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade gibt,... daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache", „was mich aber am meisten aufricht und guts Muts erhält, ist der Gedanke, ... daß ich ein ehrlicher Teutscher bin". „Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche sie nicht haben?" Und in einem Briefe an Anton Klein in Mannheim schreibt er am 21. März 1785: „wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette – es sollte ein anders Gesicht bekommen! – Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfingen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch – zu singen!!!" Ob die deutsche Nationaloper in Wien oder Mannheim oder in einem anderen süddeutschen Orte aufblüht, ist ihm gleichgültig, wenn sie nur überhaupt zu neuem Leben erwacht und sich gegen die fremde Kunst behaupten kann. Und später zu Beginn und am Ende seiner Meisterjahre vermochte er selbst der nationalen Opernbühne mit der „Entführung" und der „Zauberflöte" Werke zu schaffen, die das deutsche Operntheater endgültig von der italienischen Umklammerung befreiten.

Das zweite große Mannheimer Erlebnis Wolfgangs war die erste wirkliche Liebe, die ihn ergriff. Vor Luise versanken alle

die jungen Damen, denen er bisher seine Verehrung dargebracht hatte, die „favorite Mademoiselle“ in Salzburg, die Augsburger Cousine, die Tochter Cannabichs, und die zahlreichen andern, mit denen er „gespaßt“ hatte. Ihr gegenüber verschwinden die lockeren, zotigen Scherze. Mag er die Jugendgeliebte einige Jahre später nach ihrer Verheiratung mit dem Schauspieler Joseph Lange auch eine „falsche schlechtdenkende Person, eine Coquette“ nennen, die Wunde, die sie ihm geschlagen hatte, vernarbte nie völlig. Noch lange Zeit trug er ihr Bild im Herzen. Mit Gewalt suchte er später die immer wieder aufwallenden Regungen durch Reflexionen zu unterdrücken und dann bei Luisens Schwester Konstanze zu vergessen.

Die Aussichtslosigkeit, in München und Mannheim eine feste Stellung zu erringen sowie für die deutsche Nationaloper seine Fähigkeiten einsetzen zu können, ferner die Gefahren, die seine Liebe zu Luise umschwebten und seinen Zukunftstraum zu vernichten drohten, ließen ihm während des Mannheimer Aufenthalts immer mehr zum Bewußtsein kommen, daß es ihm versagt sei, sein künftiges Leben nach eigenem Ermessen einzurichten, daß er sich eben „in Glück und Unglück schicken“ müsse und sein Schicksal nicht selbst bestimmen könne. Nicht für seine Kunst, wohl aber für eine günstige Gestaltung seiner äußeren Lebensverhältnisse fehlte ihm die nötige Energie. Die Mannheimer Erfahrungen bereiteten wohl auch den Anschauungen einen fruchtbaren Boden, die vielleicht calvinistische Mannheimer Kreise in ihn einpflanzen mochten, und festigten in ihm eine Art von Fatalismus gegenüber der äußeren Welt, der auch fernerhin nicht mehr von ihm wich, ohne dabei jedoch mit seiner religiösen Überzeugung, dem katholischen Glaubensbekenntnis, in einen ernsteren Konflikt zu geraten. In die revolutionäre, dämonische Wesensart, die eine Seite von Wolfgangs Natur, welche die G moll-Sinfonie von 1773 entstehen ließ, ergoß sich ein neuer Strom dunkler Kräfte. Die aufsteigende Erkenntnis, daß er dem „Glück und Unglück“ auf Gnade und Ungnade ausgeliefert sei, war das dritte große Mannheimer Erlebnis.

Digitized by Google

12. Paris (März 1778 – September 1778)

Am 14. März 1778 verließen Mutter und Sohn die kurfürstliche Residenz, am Nachmittag des 23. März fuhren sie in Paris ein. „Von Paris aus", so hatte ihnen Vater Leopold nach Mannheim geschrieben, „geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt."

Paris mit über einer halben Million Einwohner war damals der geistige Mittelpunkt der Welt. Noch stand das ancien régime, das Ideal zahlreicher europäischer Höfe, auf festen Füßen. Als Ludwig XVI. im Jahre 1774 die Regierung übernahm, dauerten die Hochrufe auf den neuen König vom frühen Morgen bis zum Sonnenuntergang, und als Marie Antoinette, die Tochter Maria Theresias, einem Dauphin das Leben schenkte, feierte Frankreich ein Familienfest. Mit guten Vorsätzen, jedoch ohne anhaltende Energie und Charakterstärke versuchte der neue König unhaltbare Zustände zu beseitigen und mit Turgot und Necker Finanzreformen durchzuführen, aber die eigene Freude am Glanze stand der gebotenen Sparsamkeit und damit einer durchgreifenderen Besserung der Verhältnisse im Wege, und die privilegierten Stände erhoben sich für ihre bedrohten Vorrechte. Diese Privilegierten strömten in die Hauptstadt und das nahe Versailles, hatten dort ihre prunkvollen Paläste und dekorierten Lusthäuser, gaben Gold mit vollen Händen aus und häuften Schulden, lebten der Jagd, der Causerie und den Damen. Die Wege zwischen Paris und Versailles boten in dem Schwarm hin- und hereilender Wagen den Anblick einer verkehrsreichen Großstadtstraße, während auf den übrigen Wegen in die Provinz fast eine Kirchhofstille herrschte. In Versailles stand der Sonnentempel des selbstbewußten Königtums, um den sich die Sitze der vornehmsten Adelsgeschlechter gruppierten. Die Aristokraten kümmerten sich kaum um ihre Güter in der Provinz und kannten zur Not ihre Pächter. Enorme Einkünfte reichten nicht zur Deckung

Digitized by Google

der Ausgaben. Der königliche Haushalt verſchlang den zehnten Teil des Staatseinkommens. Die Küchenhierarchie des Königs ſetzte ſich allein aus gegen fünfhundert Perſonen zuſammen. Die Fleiſch- und Fiſchhändler präſentierten 1778 einen Schuldenzettel von dreieinhalb Millionen. Der Herzog von Choiſeul, der ſeine Güter auf vierzehn Millionen ſchätzte, hatte eine Schuldenlaſt von zehn Millionen. Frau von Dupin de Franceuil erzählte ihrer Enkelin George Sand: „Damals war man niemals alt. Keine geſchäftlichen Voreingenommenheiten belaſteten das Gemüt oder machten den Geiſt ſchwerfällig. Man wußte ſich zu ruinieren, ohne daß es den Anſchein hatte, etwa wie Spieler, die verlieren, ohne Unruhe und Verdruß zu verraten.“ Dieſe Welt des alten und neuen Adels, die trotz ihres Nichtstuns und ihrer Langeweile keine unbeſchäftigte, freie Stunde herausſchlug und beim Kerzenlicht ſich erſt wohl fühlte, opferte Hekatomben den Göttinnen der Lebenskunſt und der Schönheit, innerhalb deren Gebote jede geiſtige und ſittliche Freiheit gerechtfertigt erſchien. Geiſt und Grazie gaben dieſem tändelnden Spiel eine Weihe und wanden um Kunſt und Leben ein einigendes Band. Dieſe Herren und Damen in Zopf und Reifrock wußten das Leben in vollen Zügen zu genießen, aber ſie wußten auch zu ſterben; ſie ſchritten mit derſelben Würde und Leichtigkeit wie in den Ballſaal ſpäter ins Gefängnis und aufs Schafott.

Schönheit und Lebenskunſt verlangten zu ihrer Entfaltung die Teilnahme ſchöpferiſcher, geiſtiger Kräfte. Und ſo ſchloß ſich denn das Künſtlervolk der Literaten, Maler, Bildhauer, Architekten und Muſiker mit den Herren des Landes zur Gemeinſchaft zuſammen. Voltaire ſtand damals am Ende eines unermüdlichen Schaffens als Dichter, Philoſoph und Kritiker, im Kampfe für Aufklärung, für Humanität. Noch erlebte der achtzigjährige große Spötter in Paris am 30. März 1778 – ſieben Tage nach Wolfgangs Ankunft – jene Apotheoſe, die ihn nach ſeinem eigenen Ausruf „unter Roſen zu erſticken“ drohte. Diderot, der Leiter und Vollender der „Encyclopédie“, die auf dem Boden einer neuen philoſophiſchen Weltanſchauung in Frankreich die „allgemeine

Digitized by Google

Denkart zu verändern" trachtete und von oben herab die geiſtige Luft der Revolution vorbereitete, war 1774 von der Petersburger Reiſe zu ſeiner Gönnerin, Katharina II., wieder nach Paris zurückgekehrt. Jean Jacques Rouſſeau, der heftigſte, maßloſe Ankläger franzöſiſcher Kultur ſeiner Zeit, der Verkünder des Evangeliums der Natur und der Volksſouveränität, hatte mit ſeinen philoſophiſchen Freunden, gegen deren Rationalismus er das Gefühl verteidigte, gebrochen und verbrachte in Zurückgezogenheit fern von Paris ſeine letzten Lebenstage. Die Kunde von ſeinem am 2. Juli 1778 erfolgten Tode traf während Wolfgangs Aufenthalt in Paris ein. Um dieſe Größen der Aufklärung, deren Gedanken damals die gewitterartig geſpannte Pariſer Atmoſphäre durchzogen, bewegte ſich eine bunte Schar großer und kleiner Geiſter, die ſich in den Salons der Madame Geoffrin, der Marquiſe du Deffand und anderer wiſſensdurſtiger Weltdamen ein Stelldichein gaben. Beim Pfälzer Baron von Holbach, dem „maître d' hôtel de la philosophie", ſprachen Marmontel über Äſthetik, Raynal über handelspolitiſche und der Abbé Morellet über nationalökonomiſche Fragen, der Gaſtgeber ſelbſt legte die dogmatiſchen Grundlagen des Atheismus feſt, denen auch Diderot zuſtimmte. Ein Charakterkopf beſonderer Art war unter dieſen „Philoſophen" der Regensburger Melchior Grimm, welcher der „Correspondance littéraire" zum Aufſchwung und Anſehen verholfen hatte und damals in Paris als Geſandter des Gothaiſchen Hofes tätig war. Mit Madame d' Epinay, deren zerknitterte Seele er aufrichtete und zu ſich heraufzog, verband ihn eine langjährige „liaison". In dieſen ſchöngeiſtigen Zirkeln ſpielten Erörterungen der Theaterfragen eine wichtige Rolle. Der Kampf um die nationale Oper, für und gegen die italieniſche Muſik, der in Paris ſchon ſeit langem die Parteileidenſchaften entfacht hatte, gab auch hier den Anſtoß zu äſthetiſchen Auslaſſungen, welche die Gültigkeit früher herrſchender Ideen anfochten und neue Auffaſſungen über den Sinn der Muſik, über das Verhältnis von Dichtung und Muſik in der Oper zur Geltung zu bringen ſuchten. Die Sehnſucht nach der ſpezifiſch

Digitized by Google

muſikaliſchen Schönheit, nach der Stärkung der muſikaliſchen Kräfte in der nationalen Oper war gewachſen, der „Romantisme“ auch in die muſikäſthetiſche Literatur eingedrungen. Die Encyklopädiſten, Rouſſeau und Diderot, Grimm und Holbach legten ihr Gewicht an Anſehen und Einfluß in die Wagſchale der italieniſchen Partei, während d'Alembert auch die Größe Rameaus nicht verkannte. Jean Jacques Rouſſeau war mit Wort und Tat, mit Eſſays und dem „Devin du village“ für die italieniſche Kunſt eingetreten, Grimm unterzog unter Rouſſeaus Einfluß die „alte Butike“ der Pariſer großen Oper und deren „Pſalmodie“ in dilettantiſcher Weiſe mit Hohn und Spott. Flugſchriften und Pamphlete flogen hin und her, die Opernbühne des ancien régime bot eine weithin ſichtbare Zielſcheibe für die Pfeile der revolutionären Geiſter. Da erſchien auf Betreiben Marie Antoinettes Anfang 1774 Chriſtoph Willibald Gluck in Paris.

Der Reformator der Oper, ebenſo wie Winckelmann und Goethe von den Ideen des „Risorgimento“ ergriffen, hatte den Bruch mit der Metaſtaſianiſchen Librettiſtik vollzogen und damit den entſcheidenden Schritt gewagt. In der aulidiſchen Iphigenie knüpfte er noch ſtärker wie in ſeinen früheren Wiener Reformwerken an das franzöſiſche Muſikdrama Rameaus an, rückte das Drama in den Brennpunkt und ſchuf typiſche Charaktergeſtalten von ſtärkſter Plaſtik. Als ein Muſikdramatiker, der die ſchöpferiſchen Kräfte der ſtrengſten Aufſicht durch den Kunſtverſtand unterwarf, ſtand er voll und ganz auf dem Boden der alten franzöſiſchen Oper. Aber dem Rationaliſten war auch die ſtärkſte künſtleriſche Erlebnisfähigkeit eigen und dieſe gewann ihm die Sympathien der Revolutionäre. Gluck glaubte auf den Beifall des franzöſiſchen Publikums rechnen zu können. Die Erſtaufführung des Reformwerks im April 1774 erzielte aber keinen unbeſtrittenen Erfolg und errang ihm zunächſt nicht die Gunſt einer der großen Parteien. Dieſe Iphigenie und der umgearbeitete Orpheus, der vier Monate ſpäter folgte, ſchlugen jedoch immerhin in die Phalanx der Gegner eine Breſche und zogen vor allem Jean Jacques

Digitized by Google

Rouſſeau auf die Seite des Meiſters. Nach Wien zurückgekehrt, ging Gluck an neue Reformopern, aber nun holten in Paris die Italianiſſimi zum Schlage aus, ſtellten Niccolo Piccinni als Gegenkönig auf und verlangten auch für ihn die Öffnung der Pforten der académie royale de musique. Piccinni ſollte dieſelbe Quinaultſche Rolanddichtung komponieren, die bereits Gluck übertragen war. Glucks öffentlicher Proteſt gab das Signal zum offenen Kampfe, in dem die Buffoniſten und Antibuffoniſten die Namen wechſelten und ſich als Piccinniſten und Gluckiſten erbittert gegenübertraten. Daneben ſtanden zuwartend altnationale und vermittelnde Parteien. Im Juli 1777 erſchien Gluck aufs neue in Paris, jedoch ſeine „Armide“ errang keinen entſcheidenden Sieg. Ein halbes Jahr ſpäter, am 27. Januar 1778, etwa zwei Monate vor Wolfgangs Ankunft, kam aber nun der Gegenkönig zum Zuge und erlebte mit ſeinem „Roland“ einen verdienten Triumph. Ohne daß es die blinden Parteigänger merkten, ſtritt Piccinni mit dieſem Werke unter den Fahnen Glucks, in deſſen Reihen ſich auch der ſeit 1776 an der Académie royale angeſtellte Ballettmeiſter Noverre mit ſeinen Tanzdramen geſtellt hatte. Noch war der Kampf nicht beendet, erſt nach Wolfgangs Abreiſe ging Glucks „Iphigénie en Tauride“ im Mai 1779 über die Bretter.

Neben dieſen Opern, um die der Parteikampf tobte, fehlten auf den Spielplänen der Comédie italienne der ſiebenziger Jahre nach wie vor nicht die zeitgemäßen Stücke von Duni, Philidor, Monſigny, Grétry, die ſchon bei Wolfgangs erſtem Pariſer Aufenthalte in Mode waren, ſowie die italieniſcher Muſiker. Für die Pflege von Konzertſinfonie und Inſtrumentalkonzert, von Oratorien-, Chor- und Sologeſang ſorgten damals die „Concerts spirituels“ ſowie die „Concerts des amateurs“, die über einen modernen Orcheſterapparat verfügten und glänzende Aufführungen zuſtande brachten. Joſeph Le Gros ſtand an der Spitze der „Concerts spirituels“, François Joſeph Goſſec war in ihnen wie in den von ihm begründeten „Concerts des amateurs“ eine tonangebende Perſönlichkeit. Die Mannheimer Inſtrumentaliſten

weilten in diesen Instituten als gern gesehene Gäste. Die deutsche Instrumentalmusik hatte in den Programmen einen beherrschenden Platz. Joseph Haydns Sinfonien gehörten seit 1776 zum eisernen Bestand der Konzertaufführungen. Der anakreontische Grundzug, die geistreiche Gedankenaussprache seiner Musik war ein Stück vom Geiste des ancien régime. Gossec genoß als moderner, den Mannheimern naheſtehender Sinfoniker Ansehen. Neben der öffentlichen Musikpflege gewannen die Salons Bedeutung. In den Häusern des Prinzen Conti, des Duc d' Aiguillon, des Maréchal de Noailles, des Baron Bagge und anderer Aristokraten wurden Konzerte veranstaltet. Musiker, die hier eingeführt waren, konnten für ihre weitere Laufbahn in Paris auf Unterstützung und Beachtung rechnen. Ein reger, mit Privilegien ausgestatteter Notenvertrieb gereichte dem Musikleben zum Vorteil und förderte die internationalen künstlerischen Beziehungen.

Diese Welt des damaligen Paris, die ihn in Einzelerscheinungen an die Salons der italienischen Nobilität erinnerte, bekam jetzt Wolfgang zu sehen. Nach Mannheim nun die Weltstadt, in der er bereits als Wunderkind mit den französischen Klavieristen, insbesondere Schobert, Bekanntschaft geschlossen hatte, und die ihm jetzt ebenso wie vorher die kurpfälzische Residenz in einem neuen Lichte erschien. Nach der literarischen Sturm- und Drangatmosphäre die Stätte der musikalischen Revolution. Wie in Mannheim konnte er sich auch jetzt in Paris das Leben nach seinen eigenen Plänen einrichten; die Mutter legte ihm auch hier keine ernstlichen Hindernisse in den Weg. Es mußte sich aber nun zeigen, ob er gerade in Paris ohne den Vater und dessen diplomatische Schachzüge sich freie Bahn schaffen konnte, die ihm die Aussicht auf ein dauerndes Unterkommen eröffnete oder doch wenigstens glänzende Empfehlungen für andere Höfe sicherte. Wohl trug er mit sich den Freibrief des Geistes, welcher die Pariser Salons ohne weiteres erschloß, aber es war die Frage, ob er selbst die aristokratische Welt von seiner genialen Begabung und seinem Können überzeugen konnte.

Digitized by Google

Im Hotel „zu den vier Haimonskindern“ in der Rue du Gros-Chenet ſchlugen Mutter und Sohn endlich ihren Wohnſitz auf. Von hier aus unternahm Wolfgang ſeine Schritte in die Pariſer Geſellſchaft, in die literariſchen Salons. Vater Leopold hatte es nicht an Ratſchlägen fehlen laſſen, die es Wolfgang erleichtern ſollten, ſein Ziel zu erreichen. Er hatte ihn aufmerkſam gemacht, daß in Paris eine „ganz andere Lebensart, eine andere Gedenkungsart“ herrſche, daß die „äußerſte Politeſſe ſich bei Perſonen von Stand zu inſinuiren“ erforderlich und die „Art im Franzöſiſchen ſich höflich auszudrücken, ſich anzuempfehlen, Protektion zu ſuchen, ſich anzumelden ganz etwas eigenes“ ſei, hatte ihn zur Vorſicht im Verkehr mit neuen Bekanntſchaften und beſonders mit „Frauenzimmern“ gemahnt und ihm eine ausführliche Liſte der ariſtokratiſchen Familien überſandt, bei denen ſich ſchon das Wunderkind vorgeſtellt hatte und der junge Muſiker jetzt von neuem vorſprechen ſollte. Er riet Wolfgang, ſich an Melchior Grimm und Madame d' Epinay zu halten, dagegen Gluck, Piccinni, Grétry als Parteigrößen „möglichſt zu meiden“. So ſtieg Wolfgang nicht unvorbereitet in den Fiaker, um ſeine Beſuche abzuſtatten. Er fuhr zu Grimm, zu dem pfälziſchen Miniſterreſidenten Grafen von Sickingen, zu den Mannheimer Bekannten, Wendling, Ramm und Ritter. Er trifft mit Raaff und Noverre, mit der Pianiſtin Jeunehomme wieder zuſammen, verkehrt auf Wunſch des Vaters zurückhaltend mit Piccinni, in dem er jetzt nicht den italieniſchen Buffoniſten, ſondern den franzöſelnden Apoſtaten ſieht, und lernt den gefeierten böhmiſchen Horniſten Punto, den bedeutenden Komponiſten Noverreſcher Tanzdramen J. J. Rodolphe ſowie Goſſec und Le Gros perſönlich näher kennen. Grimms Empfehlungen verſchaffen ihm Zutritt in das Haus der Herzogin de Chabot, in deren Salons er ſchüchtern herumſitzt und vor Kälte in den ungeheizten Räumen zitternd auf einem „miſerablen elenden Pianoforte“ Variationen ſpielt, ferner zum einflußreichen Herzog de Guines, dem früheren Geſandten in England, der ihm einen Kompoſitionsauftrag erteilt und die theoretiſche Ausbildung ſeiner

Digitized by Google

als Harfenspielerin bewunderten Tochter anvertraut. Le Gros, in dessen Wohnung er arbeitet, ersucht ihn um einige Ersatzchöre für Holzbauers Miserere, stellt ihm einen Operntext „Alexander und Roxane" sowie die Komposition eines neuen Balletts in Aussicht. Zu Aufführungen der „Concerts spirituels" soll Wolfgang eine neue Sinfonie sowie für die Mannheimer Freunde und Punto eine Sinfonie concertante schreiben. Rodolphe macht ihm Hoffnungen auf eine gutbezahlte Organistenstelle in Versailles; Raaff musiziert mit ihm, begutachtet die neuentstandenen Stücke und trägt seine Begeisterung für das „verfluchte Männchen" in weitere Kreise. Grimm plaudert mit ihm über die französischen Musikverhältnisse, und beide lassen ihren „musikalischen Zorn über die hiesige Musik" aus. Der Geist der Italienerpartei, J. J. Rousseaus, färbt auf Wolfgang ab, wenn er erregt ausruft: „wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! – Das ist was elendes – die teutsche ist noch göttlich dagegen. – Und dann erst die Sänger und Sängerinnen – man sollte sie gar nicht so nennen – denn sie singen nicht, sondern sie schreien – heulen." Der Aufforderung des Vaters, die Pariser Theatervorstellungen zu besuchen, wird er gerne nachgekommen sein und auch die französischen Schauspielaufführungen mit ihrem abgetönten Ensemblespiel und der reichen Gebärdensprache nicht gemieden haben. Die Pariser Chöre verfehlen auf ihn nicht die Wirkung. Seine neue Sinfonie erlebt am Fronleichnamstag in den „Concerts spirituels" ihre Erstaufführung und findet eine beifällige Aufnahme: „die Sinfonie fing an, Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte, alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes Applaudissement – weil ich aber wußte, wie ich sie schriebe, was das für einen Effekt machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmal an – da gings nun Da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro – weil ich hörte, daß hier alle letzten Allegro wie die ersten mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich

Digitized by Google

mit die zwei Violin allein piano nur acht Takt an – darauf kam gleich ein forte – mithin machten die Zuhörer – (wie ichs erwartete) beim Piano ſch – dann kam gleich das forte – ſie das forte hören, und die Hände zu klatſchen war eins – ich ging alſo gleich für Freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts Gefrornes, bat den Roſenkranz, den ich verſprochen hatte – und ging nach Haus." Auf dieſe Aufführung bezieht ſich eine Kritik des „Mercure", die den beiden erſten Sätzen der Sinfonie „un grand caractère, une grande richesse d'idées et des motifs bien suivis" zuerkannte, im Finale jedoch das Intereſſe der „amateurs d'un genre de musique qui peut intéresser l'esprit, sans jamais aller au coeur" gewahrt fand. So ſchien für Wolfgang der Horizont ſich aufzuhellen und eine ſonnige Pariſer Zeit anzubrechen. Fröhlich ſchreibt die Mutter nach Salzburg: „der Wolfgang iſt hier wieder ſo berühmt und beliebt, daß es nicht zu beſchreiben". Aber ſchon ſtiegen Wolken am Himmel auf, die Wolfgangs auflebende Zuverſicht wieder bedrohten. Le Gros ſetzte ſich für ihn nicht in der ſtarken Weiſe ein, die er erwartet hatte, Rodolphes Verſailler Antrag erwies ſich als optimiſtiſches Muſikantengeſchwätz. Auch aus dem Opernplan Noverres ſowie einem anderen, einer franzöſiſchen Bearbeitung von Metaſtaſios „Demofoonte", wurde nichts, und Wolfgangs Beiträge zum Ballett „Les petits riens" betrachtete man als „Freundſtück für Noverre", über das der Name des Autors leichthin in Vergeſſenheit geriet. Der Kompoſitionsunterricht im Hauſe des Herzogs de Guines fand bei Wolfgangs hochgeſtellten Anſprüchen an die Schülerin ein frühzeitiges Ende. Man ſuchte bei Wolfgangs geringen Honoraranſprüchen noch zu feilſchen und ſah in dem jungen Muſiker einen „dummen Teutſchen", der wie ſeinerzeit als Wunderkind noch in den Kinderſchuhen ſtecke und nach Laune behandelt werden könne. „Überhaupt hat ſich Paris viel geändert," ſchreibt Wolfgang dem Vater, „die Franzoſen haben lang nicht mehr ſo viel Politesse, als vor fünfzehn Jahren. Sie grenzen itzt ſtark an die Grobheit. Und hoffärtig ſind ſie abſcheulich". Wolfgangs Un-

zufriedenheit wächst. „Daß ich hier nicht gerne bin", heißt es in einem Briefe an den Vater, „werden sie schon längst gemerket haben." Er erblickt in Gossecs Schützling Cambini und anderen intrigierende Gegner und Neider und übersieht, daß er zum großen Teil selbst daran schuld war, daß die gesellschaftlichen Beziehungen nicht die erhofften Früchte trugen. Er hatte in der aristokratischen Welt, auch in musikalischen Kreisen, Entgegenkommen gefunden, aber als diese nun von ihm ein selbständiges Eingreifen und Mitgehen verlangten, da versagte er. Zur Unzufriedenheit gesellte sich bei Wolfgang eine innere Unruhe, welche die längere Trennung von der Mannheimer Geliebten verursacht hatte und die ihn den Vater mit den Worten umschmeicheln ließ: „Ich hoffe auch von Ihrer Güte, daß Sie es gewiß tun werden — machen Sie sich nur itzt keine unnütze Gedanken, denn um diese Gnade will ich Sie schon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare setze, als bis es Zeit ist." Vor allem aber traf jetzt Wolfgang ein Schlag, den er am wenigsten erwartet hatte.

Mutter Mozart war in den heißen Junitagen ernstlich krank geworden. Sie war in den letzten Monaten, während Wolfgang seinen Verpflichtungen und Arbeiten nachging, vielfach allein „wie in Arrest" auf ihrem Zimmer gesessen und konnte sich nur durch Stricken die Zeit vertreiben. Dann hatte sie Anschluß an die Musikerfamilie Heina gefunden. Mit Interesse war sie zuletzt den kriegerischen Ereignissen in Deutschland, der französischen Mode, die den Damen Spazierstöcke vorschrieb, gefolgt. Nun hatte sich bei der achtundfünfzigjährigen Frau eine „innerliche Erhitzung", vielleicht eine Art Typhus, eingestellt. Bald nahm die Krankheit eine bedenkliche Wendung. Fieberzustände traten ein. Trotz des Sträubens der Mutter zog Wolfgang nach einigen Tagen einen alten deutschen Arzt zu Rate. Es wollte sich jedoch keine Besserung zeigen. Wolfgang „ging herum, als wenn er gar keinen Kopf hätte". Er war allein in der Krankenstube, in der Pflege der Mutter auf sich selbst angewiesen; nur Heina stand ihm tapfer zur Seite. Am 16. Juni machte der Arzt die Bemerkung:

„ich fürchte, sie wird diese Nacht nicht ausdauern". Wolfgang glaubt nicht recht gehört zu haben. In Angst und Verzweiflung läuft er zu Heina, der einen deutschen Geistlichen veranlassen sollte, der Kranken Wegzehrung und Ölung zu reichen, dann zu Grimm, der seinen Arzt zu schicken verspricht. Eine leise Besserung tritt ein, schon schöpft Wolfgang wieder Hoffnungen. Die Fieberphantasien nahmen aber zu und raubten der Kranken die Besinnung. Wolfgang „druckte" der Mutter „die Hand, redete sie an — sie sahe ihn aber nicht, hörte ihn nicht und empfand nichts". Und am Freitag abend des 3. Juli verschied sie, „wie ein Licht" erlöschend. Am Totenbette steht Wolfgang mit Heina. Die Totenwache begehrt nach Ortsgebrauch einen Ring der Verstorbenen als Lohn. Noch in derselben Nacht setzt sich Wolfgang hin und schreibt nach Salzburg an den Abbé Bullinger, der dem Vater die Trauerbotschaft schonend beibringen soll. „Trauern sie mit mir, mein Freund! — dies war der traurigste Tag in meinem Leben — ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr!" Am folgenden Tage wurde die Verstorbene im Friedhof zu Saint Eustache zur letzten Ruhe bestattet.

Wolfgang hatte seine Mutter verloren, deren „Augapfel er war, die völlig stolz auf ihn war und die gänzlich in ihm gelebt" hatte. Er war nun allein und verlassen in Paris. Die Mannheimer Freunde, auch Raaff, waren bereits abgereist, und was konnten ihm in diesen Wochen die Pariser Herrschaften, die ihm nicht näherstanden, sagen! Er wußte, daß den Vater und die Schwester die Trauernachricht niederschlug; ein Salzburger Brief brauchte ihm nicht erst die Worte des Vaters zu melden: „Wir weinten zusamm, daß wir kaum den Brief lesen konnten, — großer barmherziger Gott! Dein allerheiligster Wille geschehe!" Wolfgang flüchtet sich in seine vier Wände und weint und sinnt. Die fatalistischen Gedanken, die ihn in Mannheim bewegt hatten und in Paris, vielleicht durch Angehörige des Jansenistenkreises, weiter genährt wurden, fassen in ihm jetzt um so tiefer Wurzeln und verscheuchen die letzten Zweifel, die sich in ihm noch geregt

Digitized by Google

hatten. „Ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint – ... bedenken Sie, daß es der Allmächtige Gott also hat haben wollen – ... in jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drei Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche vertrauensvolle Ergebung in Willen Gottes – dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblick so glücklich wird – wie viel glücklicher daß sie nun ist, als wir, so daß ich mir gewunschen hatte, in diesem Augenblick mit ihr zu reisen – aus diesem Wunsch und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist – daß wir sie wieder sehen werden – vergnügter und glücklicher beisammen sein werden, als auf dieser Welt." „Meine selige Mutter hat sterben müssen – kein Doktor in der Welt hätte sie diesmal davon bringen können." Und in diese Erwägungen, die seinem äußeren Wesen den Anschein der Gefaßtheit gaben, klingt ihm das Münchener Schicksalsthema hinein: es ist keine Vakatur für dich da, für dich ist kein Platz frei. „Melancholische Anfälle" durchschütteln ihn, niemand kommt, ihn mit weichen Händen aufzurichten. Wohl nahm sich Melchior Grimm jetzt seiner an und brachte ihn bei Madame d'Epinay unter, aber hier sollte er nicht seine innere Ruhe wiedergewinnen und seine schwarzen Gedanken verlieren, sondern vielmehr neuen Konflikten entgegengehen.

Melchior Grimm war, seit ihn Mozarts in Paris vor vierzehn Jahren das letzte Mal gesehen hatten, ein anderer geworden. Vater Leopold zwar meinte: „er kann doch sein zärtliches Herz in Rußland nicht mit eines Moskowitischen Herze vertauscht haben", aber die Mutter hatte doch recht, als sie zum Sohne äußerte: „ich weiß nicht, der – kommt mir ganz anders vor". Grimm besaß jetzt das Freiherrnpatent und trug die Uniform des russischen Staatsrats sowie das Großkreuz des Wladimirordens. Auch seinen Pariser Freunden blieb die Wandlung, die sich in dem kühlen Egoisten vollzogen hatte, nicht verborgen. Gewiß hatte er auch jetzt Wolfgang bei seinem Eintreffen in Paris unter

Digitized by Google

ſeinen Schutz genommen und ihm ariſtokratiſche Kreiſe erſchloſſen. Der Mann, der ſich ſelbſt vom einfachen Hauslehrer raſtlos hinaufgearbeitet hatte, erwartete jedoch von dem, dem er hilfreich die Hand geboten hatte, daß er nun ſelbſtändig weitergehe und ſich einen Namen in Paris erwerbe. Wohl nicht ohne Vergnügen bemerkte der glühende Verehrer franzöſiſcher Sitte und franzöſiſcher Dichtkunſt, der zugleich der heftigſte Gegner franzöſiſcher Muſik war, daß das franzöſiſche Weſen nicht ſpurlos an Wolfgang abglitt, daß dieſer aber auch in ſeine Verdammungsurteile über franzöſiſche Muſik miteinſtimmte und die Franzoſen als „lauter Vieher und Beſtien, was die Muſik anbelangt“ bezeichnete. Er mochte es loben, daß Wolfgang nicht den Gluckiſten nachlief, und Wolfgangs Standpunkt gutheißen: „fordert man mich aber heraus, ſo werde ich mich zu defendiren wiſſen — wenn es aber ohne Duell abläuft, ſo iſt es mir lieber.“ Aber Grimm mußte doch auch bald inne werden, daß Wolfgang „zu treuherzig“ ſei und nicht das Geſchick ſowie die „Aktivität“ beſaß, um ſich ſelbſt in Paris durchzuſetzen und Anſehen zu erzwingen. Er mochte wohl ahnen, wie Wolfgang über einen Voltaire dachte, wenn er auch nicht die Meldung nach Salzburg kannte: „Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht ſchon wiſſen werden, daß nämlich der gottloſe und Erzſpitzbub Voltaire ſo zu ſagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt iſt.“ So konnte nur jemand ſchreiben, den ſelbſt dieſe Geiſteswelt getroffen hatte. Vor allem aber verletzte Grimm, daß der junge Salzburger ſich ihm nicht völlig unterordnete und der frühere Mailänder Maëſtro ſich nicht als ein entſchiedener Parteigänger italieniſcher Muſik entpuppte. „Dieſes werde ich Ihnen alles mündlich ſagen“, ſchrieb Wolfgang dem Vater, „und klar vor die Augen ſtellen, daß der Mr. Grimm imſtande iſt, Kindern zu helfen, aber nicht erwachſenen Leuten — ... er hat wollen, ich ſoll immer zum Piccini laufen, und auch zum Caribaldi — — denn man hat itzt eine miſerable Opera buffa hier — und ich habe allzeit geſagt: nein, da gehe ich keinen Schritt hin ꝛc. mit einem Wort, er iſt von der welſchen Partie — iſt falſch — und ſucht mich ſelbſt zu unter-

Digitized by Google

drücken." Mochte auch Madame d'Epinay in feinfühlender Art zu vermitteln ſuchen, unausgleichbare Reibungen mußten entſtehen, als Wolfgang nach dem Tode der Mutter das Zimmerchen in der Avenue d'Antin bezog und nun häufiger mit Grimm in Berührung kam. Meinungsverſchiedenheiten ſtellten ſich ein, Grimm zog ſtärkere Saiten auf, „rupfte" Wolfgang erwieſene Gefälligkeiten „unter die Naſe" und ließ ſich hinreißen, deſſen muſikaliſche Begabung anzuzweifeln. Empört berichtet Wolfgang dem Vater: „die größte Guttat, die er mir erwieſen, beſteht aus fünfzehn Louisd'or, die er mir brecklweiſe, beim Leben und Tod meiner ſeligen Mutter geliehen hat — iſt ihm etwa für dieſe bang? — wenn er da einen Zweifel hat, ſo verdient er wahrhaftig einen Fuß — denn er ſetzt ein Mißtrauen in meine Ehrlichkeit (welches das einzige iſt, was mich in Wut zu bringen im ſtande iſt) und auch in mein Talent — doch das letzte iſt mir ſchon bekannt, denn er ſagte einmal ſelbſt zu mir, daß er nicht glaube, daß ich im ſtande ſeie eine franzöſiſche Opera zu ſchreiben." Wolfgang ſuchte nun den gemeinſamen Mahlzeiten fernzubleiben, um weiteren Auseinanderſetzungen aus dem Wege zu gehen, aber nach zwei Monaten kam es doch zum offenen Bruch. Der „Herr Miniſter" befahl Wolfgang die Abreiſe und ſtellte ihm kurzweg den Stuhl vor die Türe.

Nach dem Tode der Mutter hatte ſich Wolfgang nun mit Grimm überworfen, den ihm der Vater als ſeinen beſten Freund empfohlen hatte. So hatte ſich Wolfgangs Lage immer mehr verdüſtert. Was ihn in dieſen Monaten aufrecht erhielt, war der Gedanke an die ferne Geliebte ſowie die Möglichkeit, im Falle äußerſter Not wieder in den ſicheren Hafen des Vaterhauſes einlaufen zu können. In ſeinen Briefen ließ er es nicht an Andeutungen fehlen, um den Vater zu überzeugen, daß ſein Herz nach wie vor an Luiſe hänge. Und der Vater, den der Tod der Gattin aufs tiefſte erſchüttert hatte, überſchlägt nicht dieſe Anſpielungen und trägt, obgleich ganz andere Gedanken durch ſeinen Kopf gingen, dem Sohne ſeine Mithilfe an. Wolfgang will ſelbſt

Digitized by Google

die Sache in die Hand nehmen, um die Lage der Weberschen Familie zu verbessern. Obwohl Fridolin Weber mehrere Briefe unbeantwortet gelassen und ihm „dessentwegen so viele Gedanken gemacht“ hatte, kann er es nicht glauben, daß sich die Freundschaftsbande gelockert hätten. Die Liebe beschwingt ihn, verscheucht zeitweise seine fatalistischen Gedanken und läßt ihn für die Familie Weber Zukunftsschlösser aufbauen. Zwar rät er ihr nicht zur Übersiedlung nach Paris, wohl aber zu einer Anstellung am Mainzer Hofe. Den Anschluß an die Seylersche Theatertruppe mißbilligt er, nicht allein weil bei dieser Gesellschaft „das Singspiel nur da ist um die Komödianten dann und wann der Mühe zu überheben ... und überhaupt zur Abwechslung“, sondern weil er auch fürchtet, die Geliebte dadurch aus dem Gesichtskreis zu verlieren. Und mit zarter Innigkeit, im scharfen Gegensatz zu den Bäslebriefen, wendet er sich nun selbst an die „Carissima amica“, gibt ihr Winke für das Studium seiner Andromedaszene (K. 272), rät ihr, sich mit Ernst in die Stimmung und Situation der Andromeda hineinzuversetzen, und bekennt, an dem Tage das größte Glück und den tiefsten Frieden zu finden, an dem er sie selbst wiedersehen und von ganzem Herzen umarmen könne. Die Veränderungen in der Mannheimer Hofmusik, das unsichere Schicksal der Geliebten steigern seine innere Unruhe. Obgleich sein alter Londoner Meister Christian Bach und der Kastrat Tenducci in Paris eintreffen und ihn mit aufrichtiger Freude begrüßen, beim Marschall de Noailles in Saint Germain einführen und seine Lage günstiger zu gestalten suchen, hält es ihn nicht mehr an der Seine. Der Ort, der ihm so viele Enttäuschungen gebracht und die Mutter geraubt hatte, wird ihm geradezu verhaßt. Der frivole Geist, die innere Unwahrhaftigkeit dieser Pariser Gesellschaft verletzen ihn. Offen spricht er es aus: ich habe hier „keine große Freude“, Paris, „das ich nicht leiden kann“, „wenn ich niemal nach Paris wäre“. Die sittlichen Zustände der Pariser Gesellschaft erregen sein Mißfallen. Dabei bricht sein vaterländisches Gefühl wieder durch: „wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Opera,

Digitized by Google

ſo empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und zittere auf Händen und Füßen für Begierde, den Franzoſen immer mehr die Teutſchen kennen, ſchätzen und fürchten zu lernen". Unter dieſen Verhältniſſen konnten bei Wolfgang die neuen Vorſchläge des Vaters auf einen fruchtbaren Boden fallen. In Salzburg war der Kapellmeiſter Lolli geſtorben; es eröffnete ſich dadurch die Ausſicht einer Neuorganiſation der Hofkapelle, die dem Vater die muſikaliſche Führung und vielleicht auch der Geliebten eine Anſtellung verſchaffen konnte. Die Hoforganiſtenſtelle war ſeit dem Tode Adlgaſſers noch unbeſetzt. Wohl erſchien Wolfgang der Aufenthalt in Salzburg jetzt noch ungünſtiger als in Paris: „ſie wiſſen, beſter Freund, wie mir Salzburg verhaßt iſt! — nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich alldort ausgeſtanden, welches ſchon genug wäre, um ſo ein Ort ganz zu vergeſſen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen!" Noch zögerte und ſträubte er ſich, verſicherte, daß „Salzburg kein Ort für ſein Talent" wäre, und machte Einwände gegen ſeine Verwendung im Orcheſter. Er verkannte nicht, was Paris damals einem Muſiker geben konnte. Aber die Ausſicht, durch die Abreiſe von Paris wieder mit der Geliebten zuſammentreffen zu können, das rückſichtsloſe Auftreten Grimms und der ſtrikte Befehl des Vaters: „Mein nächſter Brief wird dir ſagen, daß du abreiſen ſollſt" gaben doch ſchließlich den Ausſchlag. Wolfgang rüſtete gehorſam zur Abreiſe.

Wolfgangs während dieſer Pariſer Monate unter mannigfachen Hemmungen und Sorgen niedergeſchriebene Kompoſitionen beſchränken ſich faſt nur auf Inſtrumentalſtücke. Einige ſind bis heute verloren, andere wurden neuerdings wieder aufgeſtöbert. Zu einem Bühnenſtück ſollte Wolfgang an der Kampfſtätte um einen neuen Opernſtil nicht kommen. Unter Rückſichtnahme auf die muſikaliſchen und geſellſchaftlichen Kreiſe, in denen er in Paris verkehrte, entſtanden zwei Sinfonien (K. 297, Anh. 8) für Le Gros, die Ballettmuſik zu „Les petits riens" (K. Anh. 10) für Noverre, die Sinfonie concertante (K. Anh. 9) für Punto und die Mann-

Digitized by Google

heimer Freunde, ein Flöten- und Harfenkonzert (K. 299) für den Herzog de Guines und deſſen Tochter, zwei Sonaten für Klavier und Violine (K. 304, 306), die mit den vier in Mannheim für die gleichen Inſtrumente geſchriebenen Stücken (K. 301, 302, 303, 305) als ſechsteilige Serie damals in Paris geſtochen wurden, ferner vier Variationsreihen für Klavier (K. 264, 265, 354, 353), die der Vorliebe der Pariſer Salons für dieſe Gattung entſprachen, und fünf Klavierſonaten (K. 310, 330, 331, 332, 333), von denen die erſte mit den beiden Mannheimer Stücken (K. 309, 311) im Pariſer Verlage Heina veröffentlicht wurde. Nachdem Wolfgang als Sinfoniker vier Jahre, auch während des Mannheimer Aufenthalts, geſchwiegen hatte, ſchrieb er jetzt wieder zwei Sinfonien. Die erſte in Ddur, die unter dem Namen Pariſer- oder franzöſiſche Sinfonie bekannt und gegenüber manchen anderen Jugendſinfonien Wolfgangs unverdienterweiſe bevorzugt worden iſt, teilt mit ſeinen früheren Salzburger Sinfonien ſtiliſtiſche Eigentümlichkeiten, italieniſche Spuren, Züge der beiden Haydn und auch romantiſche Epiſoden, aber ſie pflegt gegenüber der Gehobenheit und der Subjektivität des Ausdrucks vorhergehender ſinfoniſcher Arbeiten doch mehr eine geiſtvolle Unterhaltung. Die Einwirkung der von Wolfgang kurz vorher an Ort und Stelle ſelbſt ſtudierten, in Paris damals beliebten Mannheimer Sinfonik zeigt ſich in der Holzbläſerbehandlung, in dynamiſchen Beſonderheiten, die aber hinſichtlich der Creſcendi von Wolfgang nicht voll und durchſchlagend ausgenützt werden. Die Urteile, die ihm der Vater über den „elenden Sinfonieſchmierer“ Cannabich, das „Lärmen“ und den „Miſch-Maſch“ der Stamitzſchen Sinfonien nach Paris ſchrieb, werden ihn in ſeinem Verhalten zur Mannheimer Sinfonie jetzt wohl zu einer gewiſſen Zurückhaltung veranlaßt haben. Die Einwirkung franzöſiſcher Inſtrumentalmuſik tritt zutage in der Aufnahme des vom Pariſer Publikum damals vergötterten „premier coup d'archet“, d. h. des gemeinſamen, mit möglichſter Präziſion geſpielten Einſatzes des vollen Orcheſters, ferner in der Abſicht, dem deutſchen „langen Geſchmack“ durch Streichung der

Digitized by Google

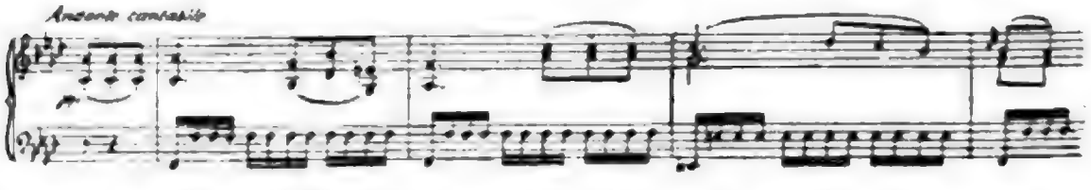
Wiederholungen auszuweichen. Das Fugato im letzten der drei Sätze war vielleicht eine Verbeugung vor Lullis und Rameaus Ouvertüren, die Umarbeitung des Mittelsatzes, die Klarinettenverwendung, die brillante und rauschende, auf den Klang gearbeitete Ausführung mit den glänzenden und kühnen Geigerfiguren ein Zugeständnis an Gossec und seine Richtung. Auf diese schwenkte Wolfgang auch ein in seiner zweiten, ebenfalls für die „Concerts spirituels" geschriebenen und hier am 8. September gespielten Pariser Sinfonie in B dur mit dem zweiteiligen Grundriß und der Bezeichnung „Ouverture". Französischen Gepflogenheiten und damit einem Wunsch des Vaters, der die Berücksichtigung des französischen Geschmacks angeraten hatte, trug er mit Ballettnummern zu „Les petits riens" Rechnung, Rokokostücken zu einem schon im Titel angedeuteten zierlichen Vorwurf von der Art Watteaus, die ähnlich den Ballettnummern damaliger französischer Opern Gavotte, Passepied und Musette anstimmen und Figarostellen des Salzburger Serenaden- und Divertimentomusikers einstreuen. Eine Vermischung Mannheimer und Pariser Einflüsse lassen dann die Sinfonie concertante, eine der zahlreichen damals in Paris beliebten, ein Bindeglied zwischen „Sinfonie" und „Konzert" darstellenden Orchesterwerke, sowie das Konzert erkennen, mit dem Wolfgang wohl widerwillig nicht allein zum Modeinstrument der Flöte, sondern auch zu dem der Harfe griff. Den Uhrmacher Beaumarchais hatte die Harfe bei den „Mesdames de France" empfohlen. Bei dieser Kreuzung Mannheimer und Pariser Einflüsse, die schon in Wolfgangs Kompositionen der Mannheimer Zeit eingesetzt hatte, wurde nun aber allmählich die Einwirkung der französischen Musik vorherrschend. Auch jetzt scheiden Mannheimer Stileigentümlichkeiten nicht aus, aber sie verlieren gegenüber den französischen an Bedeutung. Die Kunst der französischen Klavieristen, besonders des Deutschen Schobert, dem er schon als Wunderkind in Paris gelauscht hatte, zieht ihn wiederum in ihren Bannkreis. Die einzelnen Instrumentalsätze wachsen im Umfang, die phantasieartigen Durchführungen er-

Digitized by Google

ſcheinen, pathetiſche Ausdrucksweiſen der Tragédie lyrique werfen Schlaglichter herein. Den Variationen legt Wolfgang populäre Melodien, vor allem ſolche aus damals in Paris beliebten Opern von Dezède, zugrunde; auch das „Ah, vous dirais-je, Maman“ (K. 265), das unſere heutigen deutſchen Kinder im Advent auf den Text „Morgen kommt der Weihnachtsmann“ ſingen, entſtammt dieſer Quelle. Da glitzert es in dieſen Variationen von Läufen, Trillern, chromatiſchen Skalen, Verzierungen, Oktaven-, Terz- und Sextengängen, wechſeln die Tempi und halten plötzlich inne, ſchieben ſich freie Kadenzen ein und verlangen beſondere Anſchlagmethoden. Das waren geeignete Vortragsſtücke für die Pariſer Salons, auch für Wolfgangs Pariſer Klavierſchüler, und ſtellten mit der glanzvollen virtuoſen Darſtellung ſeine früheren Variationsreihen in Schatten. Bei den zwei Sonaten für Klavier und Geige verharrte Wolfgang hinſichtlich der Behandlung der beiden Inſtrumente auf dem Boden ſeiner in Mannheim geſchriebenen Stücke dieſer Gattung. Aber einzelne Sätze weiten ſich jetzt, wechſeln zwiſchen thematiſchen und phantaſieartigen Durchführungen und bevorzugen außerhalb der Sinfonie den „langen Geſchmack“. Der Schlußſatz der zweiten Sonate wird zu einem ausgedehnten, ſiebenteiligen Finale, und mit der Dehnung des Grundriſſes wächſt der Fluß der Gedanken. Variation und franzöſiſches Rondo, Schobertſche Klavierkunſt treffen wir auch in den dreiſätzigen Klavierſonaten. Das auch heute noch geſchätzte Variationsthema im erſten Satze der Adur-Sonate (K. 331) gehört zu jenen aus ſüddeutſchen Volksliedern geſchöpften Liedmelodien Wolfgangs, die vielleicht unter dem Eindruck der damaligen Pariſer Opéra comique ihre graziöſe und einſchmeichelnde Haltung gewonnen haben und mit ihrer ſüßen Weichheit unſere Sinne umfangen. Das Allegretto „alla Turca“ derſelben Sonate verdankte Anregungen vielleicht zuerſt den früheren Wiener Unterhaltungen Wolfgangs bei Laugier, dann ähnlichen Charakterſtücken der Opéra comique und erſcheint als das erſte Glied ſeiner Reihe orientaliſierender Stücke, die im Gefolge der damaligen Türken-

opern über die „Zaide“ zur „Entführung aus dem Serail“ führen. Vor allem aber schlägt in diesen Klaviersonaten teilweise ein pathetischer Ton durch, der bald in leidenschaftlichster Erregtheit auffährt, bald resigniert zurücksinkt. Der Sturm der früheren G moll-Sinfonie zieht herauf: keine erdichtete Tragik, sondern schwere persönliche Erlebnisse, der Tod der Mutter, drücken Wolfgang die Feder zu diesen künstlerischen Bekenntnissen in die Hand. Mit an ihm bisher ungewohnten harmonischen Kühnheiten, herben Dissonanzen, fiebernden Figuren geht er in der A moll-Sonate (K. 310), die im Aufbau mit der E moll-Violinsonate (K. 304) verwandt ist, zu Werke und wirft selbst in den langsamen Mittelsatz plötzlich ein dramatisch bewegtes Bild wilden Schmerzes:

das den galanten Musiker der Salzburger Lehrjahre mit einem Male vor uns versinken läßt. Auch in der F dur-Sonate (K. 332) steigen diese Stimmungen auf, wühlende Figuren reißen im letzten Satze jäh ab oder jagen in äußerster Unruhe dahin. Und im Mittelsatze der C dur-Sonate (K. 330) erklingt ein leiser, melancholischer Klagegesang:



mit dem Wolfgang wohl der verstorbenen Mutter einen wehmütigen Abschiedsgruß widmet. Die Macht des inneren Erlebnisses führte den jungen Musiker in diesen Klaviersonaten auf eine Höhe, auf der wir ihn als Serenaden- und Divertimentikomponisten vor der Mannheimer und Pariser Zeit verließen.

Der Einfluß, den diese sechs Pariser Monate auf Wolfgang ausübten, äußerte sich wie der des Mannheimer Aufenthalts in

den während dieser Zeit entstandenen Kompositionen, wirkte aber auch bis in die Meisterjahre fort. Verschiedene Eindrücke, die Wolfgang in Paris damals empfing, kamen künstlerisch zunächst noch nicht zum Vorschein, sondern zeigten sich erst in den folgenden Jahren. Das waren ästhetische Auseinandersetzungen im Grimmschen Kreise, das Leben und Treiben des ancien régime, wie es sich damals in seinen grellsten Farben in Paris entfaltete, Unterredungen mit Raaff über die „Bravura, die Passagen und Rouladen", dann die großen Chorszenen, die ihm in der Tragédie lyrique und in den Gluckschen Reformwerken gegenübertraten. Wie die Mannheimer Musik erfaßte ihn das Pariser Theater, steigerte aber auch seine Gereiztheit und sein Gefühl der eigenen inneren Unsicherheit. Wolfgangs vielbesprochene Bemerkung aus der Zeit der „Entführung": „bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein", mutet an wie eine Variierung von Diderots These „partout le rôle du poète est subordonné au rôle du musicien". Beaumarchais' „Le mariage de Figaro" konnte nur jemand in seiner Weise umprägen, der das ancien régime aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Im „Idomeneo", wie dann auch im „Don Giovanni", in „La Clemenza di Tito" und in der „Zauberflöte" beobachten wir die Niederschläge der Reform-Opern Glucks.

Ritter von Gluck, der Meister der Pariser Werke, der sich von den Prinzen bedienen ließ, und der junge Mozart, der schon eine Fülle verheißungsvollster Werke in seinen Schubladen liegen hatte und schüchtern in den Salons herumsaß! In ein näheres Verhältnis zu Gluck und seiner Schule sollte Wolfgang niemals kommen. Wohl spürte er damals, daß hier ein neues musikalisches Drama im Anzuge war. Melchior Grimm und der Vater, deren beider Herzen an der italienischen Oper hingen, trugen wohl hauptsächlich die Schuld, daß Wolfgang sich nicht selbst unbefangen und in eigenem Studium mit der Reform der italienischen Oper auseinandersetzen konnte, daß ihm Kern und Wesen des Gluckschen Dramas verborgen blieben. Der junge Musiker, der schon früh von Glucks Musik ge-

Digitized by Google

packt worden war, hätte ohne dieſe fremden Eingriffe wohl eine nähere Fühlung mit Glucks Reformoper gewonnen. Die Aufklärung, daß die entſcheidende Tat der Opernreform vor allem auch in der Textfrage lag, hätte ihm in den nächſten Jahren ſchon für den „Idomeneo“ außerordentliche Dienſte leiſten können. Aber die verſchiedenartige innere Organiſation künſtleriſcher Schaffenstätigkeit, Glucks abſolut angewandte Denkkraft und Mozarts mehr gefühlsmäßige Erfaſſung, Glucks Grundſatz, über den Dramatiker den Muſiker zu vergeſſen, während Mozart doch eher zur italieniſchen Auffaſſung und reicheren muſikaliſchen Behandlung neigte, Glucks Typiſierung und Mozarts Individualiſierung der Bühnengeſtalten hätten die beiden in der Oper doch wohl ſtets in einem weiten Abſtand voneinander gehalten, auch wenn ſich Mozart der Gluckſchen Reformoper angeſchloſſen hätte.

Mit dem tiefſten ſeeliſchen Erlebnis dieſer Monate ſchied Wolfgang von Paris. „Sie wiſſen daß ich mein lebetag (obwohl ich es gewunſchen) niemand habe ſterben geſehen – und zum erſtenmale mußte es juſt meine Mutter ſein“. Die Habſeligkeiten der Mutter wurden zuſammengerafft und vorausgeſchickt. Mit einigen Reiſegefährten fuhr Wolfgang am 26. September für immer aus dem Weichbild der Weltſtadt an der Seine.

13. Heimfahrt und Heimkehr (September 1778 – Januar 1779)

Die erſte Station der Heimfahrt Wolfgangs war Nancy mit den „ſchönen Häuſern, ſchönen breiten Gaſſen und ſuperben Plätzen", die zweite Straßburg, wo er einige Wochen blieb. Da er in einer Stadt, die ihm nicht „gut bekannt" war, „niemal guten Humor" hatte, dünkte ihm Straßburg zunächſt „ſehr pauvre", dann aber fühlt er ſich bald wohler und ruft ſelbſtbewußt aus: „Straßburg kann mich faſt nicht entbehren". Er ſpielt Silbermannſche Orgeln, verkehrt bei dem Mannheimer Sinfoniker Franz Xaver Richter und veranſtaltet einige öffentliche Konzerte, die ihm zwar äußere Ehren, aber nur einen ganz geringfügigen Erlös von einigen Louisdors einbrachten. Dem Vater berichtet er von Richters eingeſchränkten Lebensverhältniſſen, und wie er von Paris aus die beiden Söhne Stamitzens als „elende Notenſchmierer – und Spieler, Säufer und Hurer" bezeichnet hatte, ſo rühmt er nun mit ſpitzer Zunge an Richter, daß dieſer „anſtatt 40 Bouteille Wein itzt etwa nur 20 des Tages" mehr zu ſich nehme. Eine Bedeutung wie ein Dezennium vorher für den jungen Goethe ſollte der kurze Straßburger Aufenthalt für Wolfgang nicht erlangen. Und nun bog Wolfgangs Reiſeroute unerwarteterweiſe nach Mannheim ab. Vater Leopold, der mit dem Sohne das ſchroffe Benehmen Melchior Grimms verurteilte und in banger Sorge und in ſchwarzſeheriſcher Weiſe Wolfgangs Reiſegenoſſen für verkappte Mordgeſellen hielt, konnte dieſe Abſchwenkung nach Mannheim nicht verſtehen, zumal die Familie Weber gleich den meiſten Mannheimer Künſtlern auf kurfürſtlichen Befehl bereits in die neue Reſidenzſtadt München übergeſiedelt war und an eine Anſtellung Wolfgangs in Mannheim gar nicht mehr gedacht werden konnte.

Am 6. November traf Wolfgang in „ſeinem lieben Mannheim" ein und klopfte bei Frau Cannabich an, die in der Hoffnung, der

Kurfürſt werde wieder nach Mannheim zurückkehren, ihrem Gatten noch nicht nach München gefolgt war. Wolfgang nahm in ihrem Hauſe Wohnung. Wo er in Mannheim ging und ſtand, friſchte er Erinnerungen auf an den früheren Aufenthalt, an die hier verlebte Zeit erſten Liebesglücks. Der Ort hatte für ihn ſeine guten Geiſter, die er kannte und mit denen er vertrauliche Zwieſprache hielt. Die Empfindungen und Gefühle umfingen ihn, die uns mit einer Örtlichkeit innig verbinden, an der wir den Jugendtraum der goldenen Freiheit zuerſt verwirklicht ſahen. Aber auch ein neues Unternehmen, für das Heribert von Dalberg, der Bruder des ſpäteren Großherzogs von Frankfurt, damals eintrat, zog jetzt Wolfgangs Aufmerkſamkeit auf ſich. Um nach dem unerwartet raſchen Abzug des Hofes die Stadt nicht zum öden Provinzort herabſinken zu laſſen und der wirtſchaftlichen Vernichtung preiszugeben, ſuchte ihr Dalberg mit weitem Blick durch die Pflege geiſtiger und künſtleriſcher Beſtrebungen wieder friſches Leben zuzuführen. Mit Wärme trat er für die Verlegung der Univerſität Heidelberg nach Mannheim ein, ebenſo für die Gründung eines „guten Nationaltheaters“. Der Univerſitätsplan ſcheiterte, aber die „Nationalbühne“ wurde errichtet. Bevor im Herbſt 1779 dieſe neue, für die Entwicklung des deutſchen Schauſpiels bedeutungsvolle Bühne durch Mitglieder des Gothaiſchen Hoftheaters mit Werken von Leſſing, Goethe und Shakeſpeare eröffnet wurde, fanden Verhandlungen und Verſuche ſtatt, um den geſteckten Zielen den Weg zu ebnen. Als Wolfgang damals in Mannheim weilte, ſpielte Seylers Truppe an der Nationalbühne. Dem früheren franzöſiſierenden Stil folgte damit die norddeutſche Ekhof-Leſſingſche Schule, das abgewogene Enſembleſpiel, die ruhige, ſachliche Entwicklung von Charaktererlebniſſen. Auf dem Spielplan ſtanden Shakeſpeares „Hamlet“, aber auch Georg Bendas damals berühmte „accompagnierte Dramen“ „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“. Dieſe beiden Stücke erregten nun Wolfgangs beſonderes Intereſſe. „Sie wiſſen,“ ſchreibt er dem Vater, „das Benda unter den lutheriſchen Kapellmeiſtern immer mein Liebling war; ich

Digitized by Google

liebe dieſe zwei Werke ſo, daß ich ſie bei mir führe." Er ſah in ihnen eine neue Art von „Opernreform", ſah, welche reichen Kunſtmittel die neapolitaniſchen Accompagnati ſowie die pantomimiſchen Balletts dem Melodramatiker boten, und zu welcher wichtigen Stellung Tonmalerei und Geſte in dieſen Stücken gelangten. „Sie wiſſen wohl", erklärte er dem Vater, „daß da nicht geſungen, ſondern declamirt wird — und die Muſik wie ein obligirtes Recitativ iſt — bisweilen wird auch unter der Muſik geſprochen, welches alsdann die herrlichſte Wirkung tut ... wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? — man ſolle die meiſten Recitativ auf ſolche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen." Der Wunſch wurde in ihm wach, auch ein ſolches Stück für Mannheim ſchreiben zu können. Und dieſer Wunſch ging in Erfüllung, als er von Otto von Gemmingen, dem Überſetzer Rouſſeaus, Diderots, Shakeſpeares, den er ſchon vom erſten Mannheimer Aufenthalt kannte, den Text der „Semiramis" erhielt. Auch mit Dalberg ſelbſt trat er nun in Verbindung und erklärte ſich bereit, deſſen Coradrama einer neuen Oper zugrunde zu legen. Aber dieſe Arbeiten kamen über erſte Entwürfe und Projekte nicht hinaus. Konnte Wolfgang unter der Ungunſt der noch ungeklärten Mannheimer Verhältniſſe und infolge ſeiner baldigen Abreiſe damals auch kein „accompagniertes Drama" zur Vollendung bringen, hielten ſich ſeine damaligen Anſchauungen über eine melodramatiſche Rezitativbehandlung in der Oper auch nicht lange aufrecht, der Einfluß der Bendaſchen Kunſt und ihrer Ausdrucksmittel äußerte ſich ſchon bald unverkennbar in der Muſik zum „König Thamos" und zur „Zaide".

So verging der November, und auch im Dezember ſchien Wolfgang noch keine Anſtalten zur Weiterreiſe treffen zu wollen. Hatte er ſchon von Straßburg aus dem Vater geſchrieben: „ich verſichere Sie, daß wenn es mir nicht um das Vergnügen wäre Sie bald zu umarmen, ich gewiß nicht nach Salzburg käme — denn dieſen löblichen und wahren ſchönen Trieb ausgenommen, tue ich wahr-

Digitized by Google

haftig die größte Narrheit von der Welt", so verkündete er ihm jetzt beim ersten Hoffnungsschimmer, den er in Mannheim aufsteigen sah: „der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverei in Salzburg! . . . Der Erzbischof darf mit mir gar noch nicht den großen, wie er es gewohnt war, zu spielen anfangen – es ist gar nicht unmöglich, daß ich ihm eine Nase drehe! – gar leicht". Vater Leopold erkannte gar wohl, daß es Anstrengungen bedurfte, um den Sohn wieder nach Salzburg zu ziehen. Er sparte nicht mit guten, aber auch nicht mit kräftigen Worten: „Ich hoffe Du wirst also gleich abreisen, sonst schreibe ich an Mdme Cannabich – ich will, wenn Gott will, noch ein paar Jahre leben, meine Schulden zahlen, – und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen: – doch, nein! Du hast ein zu gutes Herz! Du hast keine Bosheit. – Du bist nur flüchtig! Es wird schon kommen!" Und auch jetzt unterwarf sich, obwohl es ihm nicht leicht wurde, Wolfgang wieder gehorsam dem Willen des Vaters.

Mitte Dezember war er Gast in dem bei Donauwörth gelegenen Kloster Kaysersheim; am Weihnachtstage langte er in München an. Hatten sich in München vorm Jahre seine kühnen Hoffnungen zerschlagen, so wurde ihm hier diesmal sein Liebesglück zerstört. Mit frohen Erwartungen stieg er bei Webers ab. Eine neue Arie „Popoli di Tessaglia" befand sich als Angebinde für Luise in seiner Tasche, ein Stück (K. 316) auf einen Text aus der „Alceste", den bereits Gluck komponiert hatte, in der Anlage nach dem Rezitativ wieder in zwei verschiedene Teile zerlegt, mit Koloraturen und höchsten Tönen für das Organ der Sängerin, mit den konzertierenden Blasinstrumenten für die nun in München ansässigen Mannheimer Freunde berechnet. Die Auffassung des Monologs ist eine ganz andere als bei Gluck. Eine neuneapolitanische Alceste steht nach dem vielleicht unter dem Eindruck Bendascher Orchestersätze geschriebenen leidenschaftlichen Rezitativ vor uns, und durch die C moll-Episode des zweiten Teils zieht eine stille Wehmut. Während der langen Monate der Trennung hatte Wolfgangs Phantasie die Geliebte

zu einer Idealgeſtalt hinaufgeſteigert, von der er wähnte, daß ſie ihm in gleicher Treue ergeben ſei wie er ihr. Er wußte aus den Berichten des alten Weber, daß Luiſe täglich in der Kapuzinerkirche für ſein Seelenheil gebetet hatte, da ſie ihn in Paris an einer anſteckenden Krankheit geſtorben glaubte. Er erwartete, daß ſie ihm beim Wiederſehen in heller Freude entgegenſtürzen würde. Als er aber jetzt der Geliebten begegnete, fiel er aus allen Himmeln. Kalt und zurückhaltend trat ſie ihm gegenüber. Die Träume, die er ſich aufgebaut hatte, zerſtoben. Luiſe hatte ihn vergeſſen, ihre leuchtenden Augen ſahen an dem jungen Muſikus vorbei, der es noch nicht zum Hofkomponiſten gebracht hatte. Mochte er ſich auch mit Galgenhumor ans Klavier ſetzen und einen urwüchſigen Kraftausdruck anſtimmen, in ſeinem Innern wogten ganz andere Stimmungen auf und ab. Die fataliſtiſchen Gedanken bekamen neue Nahrung, für ihn war nicht allein keine „Vakatur“ an einem Hofe zu finden, er hatte nicht nur die Mutter, ſondern auch die Jugendgeliebte, um die er heiß gekämpft hatte, für immer verloren. Die Tränen ſtürzten ihm aus den Augen, beim Freunde, dem Münchener Flötiſten Beecké, weinte er ſich heimlich aus. „Mein Herz iſt gar zu ſehr zum Weinen geſtimmt!“, ſchreibt er empfindſam und andeutend dem Vater, „ich hoffe Sie werden mir bald ſchreiben und mich tröſten.“ Und am Silveſterabend preßt er die Worte heraus: „Was will denn dies ſagen, luſtige Träume? — über das Träumen halte ich mich nicht auf, denn da iſt kein Sterblicher auf dem ganzen Erdboden, der nicht manchmal träumet! — allein luſtige Träume! — ruhige Träume, erquickende, ſüße Träume! — das iſt es; — Träume, die, wenn ſie wirklich wären, mein mehr traueriges als luſtiges Leben leidentlich machen würden.“ Die ſchweren Erlebniſſe hatten Wolfgang zu Boden geſchleudert, ſein Genius breitete über ihn die ſchützenden Hände.

In dieſem Zuſtand voll tiefſter Seelennot, voll Sturm und Drang und Revolutionsgeiſt ſah Wolfgang mit Angſt und Furcht in das Halbdunkel der nächſten Zukunft. Das Augsburger „Bäsle“, das auf ſeine Einladung nach München geeilt war, entlockte ihm

zwar wieder die burſchikoſen, derben Tiraden. Aber ſeine Seele blieb zerriſſen. Der Vater fand für ihn nicht die richtigen Worte des Troſtes, er drängte vielmehr unentwegt zur raſchen Heimfahrt. Noch überreichte Wolfgang der bayriſchen Kurfürſtin bei einer Audienz das Dedikationsexemplar ſeiner nun geſtochenen ſechs Violinſonaten (K. 301 – 306) und wohnte einer Aufführung von Schweitzers „Alceſte“ bei, deren Vorzügen in Melodik, Inſtrumentierung und ſolider Arbeit er in ſeinem Urteile nicht ganz gerecht wurde, dann fügte er ſich in das Unvermeidliche und fuhr mit dem „Bäsle“ Mitte Januar 1779 nach Salzburg.

Digitized by Google

Mozart in Paris um 1778

Getönte Kreidezeichnung von Augustin de Saint Aubin

Digitized by Google

Der vierundzwanzigjährige Mozart
Ausschnitt aus dem Familienbild von Nepomuk de la Croce (um 1780)
Mozartmuseum

Digitized by Google

14. Entscheidungen – Die zwei letzten Salzburger Jahre (Januar 1779 – November 1780)

Nun war Wolfgang wieder in Salzburg. Mit der Mutter war er hinausgefahren, ohne sie kehrte er heim. Beim Antritt der Reise nach Mannheim und Paris hatte er sich der Hoffnung hingegeben, nie wieder in diesen „Bettelort" einziehen zu müssen. Tiefe Eindrücke, allgemein menschliche und künstlerische, andere als die der drei Italienfahrten hatte ihm diese große Reise verschafft. Mit Recht konnte er dem Vater versichern: „Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musik stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire, studiere – überlege". Er war nicht nur an Lebensjahren älter, sondern auch geistig und künstlerisch reifer geworden. Aus Paris hatte er nicht zuletzt einen gefährlichen Zündstoff mitgebracht, ein starkes Freiheitsgefühl, das über kurz oder lang mit den engen Salzburger Verhältnissen in Konflikt geraten mußte. So saß er nun in seinem Zimmer, das ihm der Vater behaglich hatte herrichten lassen. Die gebratenen Kapaunen standen auf der Mittagstafel. Die Schwester sorgte für seine Bequemlichkeit. Die alten Freunde schüttelten dem neuen erzbischöflichen „Concertmeister und Hoforganisten", der als Nachfolger Adlgassers eine nicht unvorteilhafte Bestallung mit jährlich 450 Gulden in der Tasche hatte, freudig die Hand. Das „Pölzlschüssen" hatte sein altes Mitglied wiedergewonnen. Freude und hoffnungsvolle Zuversicht waren nach den Monaten der Trauer und Unruhe, der Verzweiflung über die vergeblich gebrachten Opfer in das Mozartsche Haus eingekehrt. Wolfgangs Gedanken aber schweiften hinaus über die Salzburger Grenzpfähle.

Salzburg war das alte geblieben, kein Hauch eines neuen Geistes war durch die Dornenhecke gedrungen. Mit denselben Mitteln und nach denselben Geschmacksrichtungen wie früher wurde auch jetzt in Kirche und Kammer musiziert. An der Spitze der Hofmusik stand nun dem Namen nach Domenico Fischietti. Der Erzbischof hatte

Digitized by Google

sich nicht entschließen können, nach Lollis Tod Leopold Mozart oder Michael Haydn, auf denen die Hauptlast der Arbeit ruhte, mit der obersten Leitung der Hofkapelle zu betrauen. Vielleicht auch hegte er die Besorgnis, durch die Beförderung des einen die zwischen beiden zeitweise bestehende Spannung zu verschärfen und dadurch die Eintracht seiner Hofkapelle noch mehr zu gefährden. Durchreisende Virtuosen und wandernde Schauspielergesellschaften brachten den Salzburgern eine Abwechslung, nach der sie „lechzten", wie die Bewohner des „äußersten Sibirien nach der Wiederkunft des Frühlings". Für Wolfgang begann nun wieder eine Zeit der geordneten Verhältnisse, der Stärkung seiner Gesundheit, aber auch der eifrigen künstlerischen Tätigkeit für Hof und Stadt, zu der er sich freilich jetzt nicht selten nur mit Mühe aufraffen konnte. „Glauben Sie mir sicher", beteuerte er im nächsten Jahre dem Vater, „daß ich nicht den Müßiggang liebe, sondern die Arbeit. — In Salzburg, ja das ist wahr, da hat es auch Mühe gekost, und konnte mich fast nicht dazu entschließen, warum? — weil mein Gemüt nicht vergnügt war". Trotzdem entstanden zahlreiche Werke, die weder eine Unlust noch die Mühen des Produzierens verraten.

In den neuen dreisätzigen Sinfonien (K. 318, 319, 338), die Wolfgang jetzt in Salzburg niederschrieb, treffen wir neben immer noch vorhandenen italienischen Spuren Eigentümlichkeiten der Mannheimer und Pariser Instrumentalmusik, ferner außer Salzburger Merkmalen wieder Charakterzüge der Wiener Sinfonie. Vor allem wird jetzt die Kantabilität, die auch der Wiener Sinfonie in dieser Ausdehnung und Anwendung fremd war, zum beherrschenden Stilelement, die Sinfonien biegen jetzt in die Richtung der großen sinfonischen Kunst ein, die zu seinen Spätwerken führt. Das F G B A-Motiv der F dur-Messe (K. 192), auch das Thema der G dur-Sinfonie von 1772 (K. 129) werden wieder hervorgeholt, Stimmungen und Wendungen, die späteren Werken vorausgreifen, steigen auf, die vermittelnden Übergangsgruppen werden zu organischen Bindegliedern. Äußerungen sehnsüchtig schmerzlicher und leidenschaftlich erregter Gefühle führen zurück in die Nähe der G moll-Sinfonie.

Digitized by Google

Aber die Empfindsamkeit legt sich nicht mehr auf ganze Sätze, sondern ein männlich fester Geist, eine fast trotzige Kraft, Bewegtheit, Frische und Fröhlichkeit, die am Ende der B dur-Sinfonie in Übermut dahinbrausen und im Schlußsatz der C dur-Sinfonie zündende Wirkungen auslösen, gewinnen die Oberhand. Der verschmähte Hofkomponist und betrogene Bräutigam fand sich mit dem Geschehenen ab, er entwand sich der ihn umklammernden Faust des Schicksals, seine ununterdrückbare Frohnatur, das Erbe der ihn segnenden Mutter, siegte und ließ ihm wieder die Sonne aufsteigen, wo er einige Monate vorher nur Nacht und Elend gesehen hatte.

Der Salzburger Gesellschaftskunst steuerte Wolfgang jetzt wieder Serenaden- und Divertimentomusik (K. 320, 334) bei und lieferte mit ihr, wie vorher den Mannheimer und Pariser Auftraggebern, nun den Mitgliedern der Salzburger Hofkapelle, den Bekannten der Mozartschen Familie, neues Spielmaterial. Eine Gelegenheitskomposition für eine größere Festlichkeit bildete die D dur-Serenade, in welcher wieder der Musiker der Haffnerserenade von 1776 (K. 250) mit einem ausgedehnten Zyklus von Sinfoniesätzen, Rondos und Menuetts, auch Märschen, auf dem Plan erschien und mit Ausnahme des wehmütigen, aber von einer errungenen inneren Ruhe erfüllten Andantino freudige, licht- und kraftvolle Töne anschlug. Den Geiger ließ Wolfgang jedoch im Serenadenrahmen nicht mehr als Solisten hervortreten; das Sextett der beiden Flötisten, Oboisten und Fagottspieler brachte jetzt ein zweisätziges „Concertante" zum Vortrag. Den Bläsersätzen kamen die Erfahrungen von Mannheim und Paris wesentlich zustatten: die einzelnen Bläserstimmen werden gegenüber den Streichern selbständiger; sie greifen in die Thematik ein, finden eine ihrer Leistungsfähigkeit und ihrem Klangbereich angemessene individuelle Behandlung und erledigen nur vorübergehend mehr virtuose Aufgaben. Das Posthorn, dessen Schall die müßigen Salzburger Bürger aus den Häusern hervorlockte, schmettert in ein Menuett-Trio, vielleicht unter Anspielung auf den Gefeierten, muntere Signale hinein und bewegt sich damit in der Gesellschaft der Schwegelpfeifen, Dudelsäcke und ähnlicher

Digitized by Google

Inſtrumente, die bei den Salzburger Inſtrumentalkomponiſten auch nicht aus der Sinfonie ausgeſchloſſen waren. Die Beweglichkeit des ganzen Orcheſterapparates nimmt zu; ſtarre Einzelgruppen, wie die zweiten Geigen, lockern ſich mehr und mehr. Ein dramatiſcher Geiſt ſtellt in die Ecktеile ſcharfe Gegenſätze, ſtraff rhythmiſierte, pathetiſche und chromatiſche Uniſonorufe, läßt in den Bratſchen, Bäſſen und Fagotten Motive im Pianiſſimo aufſteigen oder rückt mit kontrapunktiſchen Mitteln treibende Dreiklangsthemen in verſchiedenartige Beleuchtungen. Wie die D dur-Serenade an die Haffnermuſik und eine neue Violinſonate (K. 378) an einzelne der früheren ſechs Violinſonaten (K. 301 – 306) anknüpfte, ſo ſchloß ſich das D dur-Divertimento in Anlage und Beſetzung an die Lodron-Divertimenti von 1776/77 (K. 247, 287) an. Der Streicherſatz erfuhr eine öfters geradezu quartettiſtiſche Durchbildung, zweite Geigen, auch Bratſchen, werden ſtellenweiſe zu Trägern von Hauptgedanken. Die melancholiſche D moll-Melodik der Variationen, die an unheimlichem Ernſt ihre Vorläufer zurücklaſſen, iſt mit ſtarker Chromatik durchſetzt und zu eigenartigen Wirkungen ausgenutzt.

Die Salzburger Bratſchiſten erhielten eine beſonders wertvolle Gabe mit der dreiſätzigen „Sinfonie Concertante“ (K. 364), in welcher der auf ſeinem ſcordatierten Inſtrument ſpielende Soliſt ſich mit dem Sologeiger zum Concertino vereinigte, während die Kollegen in geteilten Gruppen im Orcheſter ſaßen. Für den eigenen Bedarf ſchrieb Wolfgang ein neues dreiſätziges Konzert für zwei Klaviere (K. 365), das wohl für ſein Auftreten mit der Schweſter gedacht war und von ihm ſpäter in Wien mit dem Fräulein Auernhammer vorgetragen wurde. Die beiden Stücke waren Nachfolger der Sinfonie concertante (K. Anh. 9) der Pariſer Zeit und des Tripelkonzerts (K. 242) von 1776 und laſſen den Soliſten den Vortritt. Eine Verwandtſchaft beſteht zwiſchen dem Mittelſatz der neuen concertanten Sinfonie und dem Andantino des Jeunehomme-Klavierkonzerts (K. 271) von 1777. Auch in dieſen beiden neuen Konzerten machen ſich Nachwirkungen der Mannheimer und

Digitized by Google

Pariser Kunst, Stellen von Elan und ungezwungener Heiterkeit bemerkbar.

In diesen zwei Salzburger Jahren zog Wolfgang unter die Komposition von Streich-Divertimento, Sinfonie concertante und Konzert für mehrere Klaviere den Schlußstrich. Auch als Kirchenkomponist vollendete er jetzt die letzten größeren Werke, denen später nur mehr das Fragment der C moll-Messe sowie kleinere Stücke und erst am Ende seines Lebens noch das Requiem folgten. Die beiden Messen (K. 317, 337), von denen die erste zur Erinnerungsfeier der Krönung des Muttergottesbildes in Maria Plain geschrieben wurde und seitdem unter dem Namen der „Krönungsmesse" weiterlebt, knüpfen an Wolfgangs letzte Messenreihe an, die in Salzburg vor der Mannheim-Pariser Reise entstand. In der Instrumentierung, der dramatischen Lebhaftigkeit äußern sich die Einflüsse der Reise; der Salzburger Kirchenstil erlaubte die volkstümlichen Stellen und die auch anderorts mit den Chorstimmen blasenden Posaunen. Aber Wolfgang findet, vielleicht unter Reiseeindrücken, jetzt nicht mehr den Rückweg zur F dur-Messe (K. 192). Einzelne Abschnitte zeigen in Ausdruck und Behandlung die zunehmende künstlerische Reife, aber der polyphone Satz wird mit Ausnahme des Benedictus der zweiten Messe wieder seltener und der geistige Zusammenhang mit den kirchlichen Funktionen zusehends immer mehr gelöst. Auf gleichem Boden stehen die beiden Vespern (K. 321, 339), die gleich ihrer Vorgängerin (K. 193) von 1774 gegenüber den Litaneien eine ernstere Haltung bewahren; vorübergehend wie im ersten Confitebor nehmen sie jedoch einen höheren Flug und entfalten in den beiden nach damaligem Brauche der strengen Satzkunst überlassenen Laudate pueri-Psalmen eine überraschend reiche, an Michael Haydn geschulte, mehr vokal kontrapunktische Arbeit von erstaunlicher Kraft. Zu den Messen und Vespern kamen wiederum Sonatensätze für Orgel und Streicher als Gradualien- und Offertorienstücke (K. 328, 329, 336), von denen das erste mit der Verwendung von Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken sicherlich zur

Digitized by Google

Krönungsmesse gehörte, sowie zwei deutsche Kirchenlieder (K. 343), mit denen Wolfgang wohl einem Wunsche des Erzbischofs nach guten Liedern in der Muttersprache für den Gottesdienst entsprach.

Wenn Wolfgang in Salzburg immer wieder als Kirchenmusiker auftrat, nach seiner Übersiedlung nach Wien dagegen die Kirchenkomposition mit einem Male nahezu preisgab, so lag der Grund darin, daß an dem geistlichen Hofe an der Salzach schon von Amts wegen auf die Kirchenmusik gesehen werden mußte, während das Wien der Josephinischen Zeit für feierliche musikalische Gottesdienste nichts mehr übrig hatte. Wie Joseph Haydn nach der Mariazeller Messe von 1782 über ein Jahrzehnt als Kirchenmusiker aussetzte, so nahm auch Wolfgang mit seinem Scheiden von Salzburg Abschied von der Musik im Dome und in St. Peter.

Diese Salzburger Kirchenwerke Wolfgangs haben nach der liturgischen Seite später heftige Gegnerschaft hervorgerufen. Eine gerechte Beurteilung verlangt die Berücksichtigung des Standes und der irenischen Richtung der damaligen Salzburger Kirchenmusik, für die Wolfgang unter dem erzbischöflichen Drucke in erster Linie zu schreiben hatte, die Beachtung von Wolfgangs damaligem jugendlichen Alter, das noch nicht die Zeit des „Don Giovanni" war, und den guten Willen, diejenigen kirchenmusikalischen Leistungen Wolfgangs, die in ihrem liturgischen Werte höher stehen, von denen zu sondern, welche die liturgischen Grenzen überschreiten und in allgemein musikalischer Hinsicht das Interesse wachrufen.

Wolfgangs durch den Mannheimer und Pariser Aufenthalt aufs neue geweckter Drang zur dramatischen Musik, der in seiner Instrumental- und Kirchenmusik dieser Salzburger Zeit zu spüren ist, fand damals nach fünfjähriger Pause ein Feld stärkerer Betätigung, zunächst in Arbeiten für die in Salzburg gastierenden Theatertruppen.

Von den Theatertruppen, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die deutschen Territorien kreuz und quer durch-

Digitized by Google

wanderten, hatte im Jahre 1779 die österreichische Gesellschaft Böhm in Salzburg ihr Lager aufgeschlagen. Böhm hatte als fortschrittlicher Theaterleiter „Minna von Barnhelm“ und „Romeo und Julia“ in seinen Spielplan aufgenommen. Als Ballettmeister stand ein Noverre-Schüler in seinen Diensten. Der treffliche Musiker, als den ihn Leopold Mozart rühmt, bot den Salzburgern meist Singspiele. Der Direktion Böhm folgte im September 1780 die Direktion Schikaneder. Als Hamletdarsteller hatte sich Emanuel Schikaneder in München einen Namen gemacht; mit 27 Jahren war er der Herr einer eigenen Theatertruppe geworden, mit der er namentlich in Stuttgart und Nürnberg anhaltende Erfolge einheimste und nun auch in Salzburg Station machte. Auch hier mischte er Dramen Lessings und Shakespeares in den Spielplan, gab wirksame Lokalstücke, außerdem Singspiele und Balletts. Zu Törrings „Agnes Bernauerin“, in der er mit kühner Hand den Schluß ins Gegenteil umkehrte, strömten die Leute aus Laufen, Reichenhall, Berchtesgaden und Tittmoning herbei und warteten stundenlang auf Einlaß. Zu Böhm wie besonders zu Schikaneder trat die Familie Mozart in nähere Beziehungen. Schikaneder, der einen Spaß verstand, wurde ein eifriges Mitglied des Bölzelschießens im Mozartschen Hause. Mit seiner Aufnahme in die Schützengesellschaft zog ein frischer Theatergeist in die Mozartsche Familie ein, der nicht allein auf das bürgerliche Trauerspiel, das Ritterstück und die Verschwörungstragödie, sondern auch auf Shakespeare, Lessing, die Stürmer und Dränger das Augenmerk richtete. Wie Wolfgang auf der Reise nach Paris durch Fridolin Weber die Molièreschen Stücke kennen lernte, so kam er jetzt durch Schikaneder in geistige Berührung mit Shakespeare und der von diesem mächtig ergriffenen, jüngeren deutschen Dichtergeneration, auf die ihn schon der letzte Mannheimer Aufenthalt hingewiesen haben mochte. Der junge Musiker, dem die Natur die dramatische Begabung ins Blut gepflanzt hatte und die Leidenschaft für die Oper den Puls höher schlagen ließ, dem Kleins Güntherdichtung mit Recht eine ablehnende Kritik entlockt hatte und auch das Li-

teraturdrama nicht gleichgültig war, wird vor Schikaneders Theatergesprächen und insbesondere der ehrlichen Shakespearebegeisterung, die der gefeierte Hamletdarsteller auch im Schützenkreise kaum unterdrückt haben dürfte, nicht die Ohren verschlossen haben. In Molière sah Wolfgang den Komödiendichter, den wahrhaften Schilderer von Zeit und Sitte, Hof und Stadt, in Shakespeare den gewaltigen Dramatiker, der damals das deutsche Geistesleben zu befruchten begann, den Neuerer in der wechselseitigen Anziehung von Tragödie und Komödie. In Molières „Festin de Pierre" stieß er auf den Don Juan-Stoff, der ihm vielleicht schon früher in Staatsaktionen und Puppenspielen Wiener und Salzburger Truppen begegnet war. Shakespearesche Gestalten wie etwa der Totengräber im „Hamlet" konnten ihm die eine Handlungseinheit bedingende Kraft und die eminente dramatische Bedeutung von Kontrastfiguren dartun. Dem künftigen Schöpfer des „Don Giovanni" erwuchsen hieraus Beobachtungen und Einsichten, die um so fester Wurzeln faßten, als sie mit seiner Natur sympathisierten. Dieser nicht allein gesellschaftlich gemütliche, sondern wohl auch geistig anregende Verkehr legte den Grund zu der Freundschaft, die Schikaneder und Wolfgang von nun ab verband und später eine Voraussetzung zur gemeinsamen Arbeit der „Zauberflöte" bildete.

Für diese beiden Wandertruppen Böhms und Schikaneders holte Wolfgang seine Musik zum „Thamos" (K. 345) wieder hervor und begann er seine „Zaide" (K. 344) niederzuschreiben. Gegen Lessings Forderung verharrte er in der Thamos-Musik auf der musikalischen Verbindung von Ende und Beginn zweier sich folgender Akte. Dann ließ er zwar einzelnen Sätzen der ersten Fassung von 1773 mit ihren schon seit langem üblichen programmatischen Andeutungen im ganzen ihre ursprüngliche Gestalt, veränderte jedoch namentlich das Orchesterbild und fügte ein Melodram sowie neue Chöre hinzu. Wie in Wolfgangs gleichzeitiger Instrumental- und Kirchenmusik gewinnt nun das Orchester, in dem zwar mit Rücksicht auf die Salzburger Verhältnisse die Mann-

Digitized by Google

heimer und Pariſer Klarinetten fehlten, aber die heimatlichen Poſaunen mit Trompeten und Hörnern zu einer ſelbſttätigen Gruppe zuſammengefaßt wurden, an Bedeutung und Beweglichkeit, an Vollſtimmigkeit und Glanz, und ſtreitet, wo es mit den Singſtimmen zuſammentritt, gleichſam um den Vorrang. Die Chöre vor der Königskrönung und bei der Anrufung der Gottheit am Schluſſe – Wolfgangs erſte Chorſzenen nach dem „Lucio Silla" von 1772 – wachſen in der neuen Faſſung zu großartigen, mehrteiligen Hauptſtücken heran, welche in den Chorhymnen des franzöſiſchen Muſikdramas Rameauſcher Richtung Vorbilder haben und als Wortführer einen pathetiſchen Oberprieſter vom Stamme der Kirchenfürſten der Tragédie lyrique und Glucks aufbieten. Wie hier die Wirkung der franzöſiſchen Chormuſik auf Wolfgang, ſo ſehen wir in dem Monolog der Königstochter Sais zu Anfang des vierten Aufzugs den Einfluß der Mannheimer Melodramen Bendas, die ſchon früher zum Semiramisfragment Veranlaſſung gegeben hatten. Noch ausgedehnter, wenn auch muſikaliſch zurückhaltender, kam das Melodram, gegen deſſen immer wieder erfolgte Verurteilung die Geſchichte ſpricht, in der Zaidenmuſik zur Geltung. Mit dieſer wandte ſich Wolfgang ſeit dem vor zwölf Jahren unternommenen Wiener Verſuch von „Baſtien und Baſtienne" zum erſten Male wieder dem deutſchen Singſpiel zu.

Der Text der „Zaide" war von Andreas Schachtner, dem alten Freunde der Mozartſchen Familie, nach einem damals nicht ſeltenen Brauche wohl einem franzöſiſchen Türkendrama, das vielleicht Wolfgang ſelbſt aus der Comédie italienne mitgebracht hatte, oberflächlich nachgebildet und hatte hierbei unter Anlehnung an das damals beliebte Rührſtück die komiſchen Szenen verloren. Die Serailsdame Zaide verweigert ſich dem Sultan Soliman und entbrennt in heißer Liebe zu dem in türkiſche Sklaverei geratenen Chriſten Gomatz. Mit Hilfe des humanen Allazim planen die Liebenden die Flucht, werden jedoch auf dieſer ergriffen und vor den Sultan geſchleppt, der über die Entführung in äußerſte Wut

verſetzt iſt. Hier bricht das Stück ab. Der Schluß, vielleicht ein dritter Akt, fehlt. In dieſem Singſpiel verwirklichte Wolfgang ſeine während des letzten Mannheimer Aufenthalts geäußerte Abſicht, das Melodram an die Stelle des Accompagnato-Rezitativs zu ſetzen, indem er die geſprochenen Monologe des von dem Geſchicke der Gefangenſchaft ſchwer betroffenen Gomatz ſowie des durch die Flucht des Liebespaares aufgebrachten Sultans mit dem Orcheſter untermalt. Nach Bendaſchem Muſter bemüht er ſich durch Tempowechſel, mit Rhythmen, Figuren und wiederkehrenden Kantilenen den Stimmungen der beiden Perſonen zu folgen, ohne jedoch in eine ſklaviſche Nachahmung des Vorgängers zu verfallen. Mit einer gewiſſen Souveränität ſteht er dem Melodram gegenüber. Den ausgedehnten Melodramen, welche die beiden Akte einleiten, ſchließen ſich Sologeſänge und Enſembles an, die zwiſchen die unbegleiteten geſprochenen Dialoge eingeſchoben ſind. Dieſe Geſänge ſchlagen liedartige Töne an und bewegen ſich in der Ausdrucksweiſe Chriſtian Bachs und öſterreichiſcher Volksmuſik, ſchwenken aber mit der ſchon durch die deutſche Textgeſtaltung bedingten Freiheit der Formen, der Behandlung der Singſtimmen, der Bedeutung des Orcheſterparts auch zur Opera buffa ein und bewirken im Verein mit den melodramatiſchen Teilen und Niederſchlägen aus Sinfonie, Mannheimer und franzöſiſcher Kunſt jene ſtiliſtiſche Buntſcheckigkeit, die dem damaligen Wiener Singſpiel eigentümlich war und ſich ſchon in „Baſtien und Baſtienne“ bemerkbar gemacht hatte. Außerdem tritt noch der Einfluß der Stücke der Comédie italienne, Grétrys und Dezèdes zutage. Die dramatiſche Vorſtellungskraft trieb Wolfgang zu Stellen von deutlicher Anſchaulichkeit. So wenn Gomatz von ſeinem Beſchützer Allazim Abſchied nimmt und trotz ſeiner Eile wieder zurückkehrt, um ihn zu umarmen, oder wenn die von der Entführung zurückgebrachte Zaide den Sultan als Tiger bezeichnet, ihm das Schmähwort entgegenſchleudert und des Geliebten gedenkt. Sein Beſtes gibt Wolfgang durch die Fülle der Melodien, die er freigebig wieder über das Stück ausſchüttet, durch die zarten, verklärenden Töne, in die er das Glück der beiden

Digitized by Google

Liebenden und ihre Hoffnung auf „Ruh und Frieden“ taucht, sowie durch das individuelle Leben, das er den einzelnen Personen im Schlußquartett einzuhauchen vermag. Die beiden Liebenden, die einander im Unglück trösten und vereint in den Tod gehen wollen, der tiefbetrübte Allazim, dem vor Mitleid das Herz zu brechen droht, der unerbittliche Sultan, der das Todesurteil ausspricht und sich nicht erweichen läßt: diese vier Hauptpersonen sind im Schlußquartett nicht zu einem lediglich nach musikalischen Rücksichten gebauten Ensemblesatz zusammengestellt, sondern gleichzeitig in ihren besonderen Seelenbewegungen erfaßt, in den einzelnen Stimmen charakterisiert und trotzdem dabei zu einem einheitlichen, durchsichtigen Satze verbunden. Von den Finale der „Finta giardiniera“ führte unter dem Einflusse der Buffa und Comique die Linie zum Schlußquartett der „Zaide“. In diesen Ensemblestücken der Salzburger „Entführung“ kündigt sich bereits deutlich der Meister der Wiener „Entführung“ an.

Wolfgang hielt etwas auf die beiden Stücke. Weder der Thamos- noch der Zaidenmusik war aber ein günstiges Schicksal beschieden. Mit Bedauern meldete er später von Wien dem Vater, daß die Thamosmusik nicht mehr gespielt werden könne, da das Drama „nicht gefiel“ und unter die „verworfenen Stücke“ gezählt werde. Auch das ernste Singspiel der „Zaide“, mit dem er dem Gesangspersonal der Salzburger Truppe wohl Unmögliches zugemutet hatte, konnte er später nicht unterbringen, da die Wiener sich damals „lieber komische Stücke“ auf der Singspielbühne ansahen. Eroberten sich die Thamos- und Zaidenmusik auch nicht die Theater, für Wolfgang wurden sie ungemein bedeutungsvolle Vorstufen zu den beiden dramatischen Hauptwerken der nächsten Jahre.

15. Idomeneo (November 1780 – Januar 1781)

Die Vorgeschichte des „Idomeneo" beginnt mit dem Auftrag, der im Spätherbst 1780 von München an den jungen Mozart erging, für die kommende Karnevalsstagione eine neue Opera seria zu schreiben. Wolfgang nahm den Auftrag gerne an, bot er ihm doch wiederum eine Aussicht, nach fast zweijährigem ständigen Aufenthalt in Salzburg die beengenden Fesseln abzustreifen. Als Librettist der neuen Opera seria wurde der Salzburger Hofkaplan Abbate Giambattista Varesco ausersehen, zu dem sich dann später als Bearbeiter einer für die Theaterbesucher gedachten deutschen Übersetzung der Verfasser der „Zaide", Schachtner, gesellte. Der Umstand, daß das neue Opus nur von „in Salzburg stehenden Personen" geschaffen werden sollte, schien den Vorteil eines engeren Zusammen- und Ineinanderarbeitens von Textdichter und Musiker zu bieten. Waren die Grundzüge und der Hauptsache nach die Ausführung des Textes gemeinsam festgelegt, so konnten später bei der persönlichen Anwesenheit des Musikers am Orte der Erstaufführung noch Umstellungen und Veränderungen vorgenommen werden.

Als Sujet war von der Münchener Oper der Idomeneostoff gewählt worden, der in der Dichtung Antoine Danchets und mit der Musik André Campras im Jahre 1712 zum ersten Male in Paris in Szene gegangen und dort 1731 wieder hervorgeholt worden war. Der Kreterkönig Idomeneo sucht nach der Zerstörung Trojas mit seiner Flotte in die Heimat zurückzukehren, wird nach langen Irrfahrten jedoch durch wütende Seestürme gehindert, das Land zu erreichen. In der höchsten Not gelobt er, den ersten Menschen, der ihm nach glücklicher Landung entgegentrete, dem Gotte Poseidon zu opfern. Idomeneo steigt ans Land, und als erster begegnet ihm sein eigener Sohn Idamante. In dem Konflikte zwischen der väterlichen Liebe und der göttlichen Verpflichtung entsagt der König zugunsten des Sohnes der Krone und der Hand der Ge-

Digitized by Google

liebten, verfällt aber dem von der Gottheit gesandten Wahnsinn und erteilt dem Sohne den Todesstreich. Dieser griechische Jephthastoff in der Dichtung Danchets bildete für den Abbé Varesco die Grundlage zu seinem neuen Textbuch. In ihm folgte er der französischen Vorlage mit den Hauptzügen der Handlung, der Gestaltung einzelner Szenen, mit den Ensembles, Chören und Balletts und bewahrte auch den tragischen Grundzug, das Walten und Eingreifen höherer Mächte. Aber zugleich nahm er Veränderungen vor, schaltete die zahlreichen Götter, ferner Motive wie die Liebe von Vater und Sohn zu der einen gefangenen Troerin aus und gab nach dem Muster Metastasios dem Aufbau und der Personencharakteristik ein italienisches Gepräge sowie dem Schlusse eine durch den Einspruch der Gottheit bewirkte, glückliche Wendung. Mit dieser Bearbeitung schloß er sich den Librettisten der italienischen Regenerationspartei an, ohne jedoch wie schon Coltellini, der Librettist von Traettas „Ifigenia", die letzte Folgerung zu ziehen und im Sinne der Gluckschen Reformoper Agamemnons Tochter Elektra, die Rivalin der trojanischen Prinzessin Ilia um die Liebe Idamantes, zugunsten einer anti-metastasianischen Vereinfachung der Handlung zu opfern. Durch diese Haltung des Textbuches führte er den jungen Mozart wieder in den Kreis des „Lucio Silla" und entsprach wohl auch dem Geschmacke des Münchener Hofes, der sich bereits vor dem Regierungswechsel gegenüber den modernen Werken Glucks zwar nicht ablehnend verhalten, aber schon bei der Aufführung des „Orfeo" von 1773 einen Rückfall in die Opera seria gutgeheißen hatte. Librettisten vom Schlage Coltellinis und Calsabigis hätten den antiken Stoff mit seinen Spannungen schon plastischer gestalten, die Charaktere deutlicher herausarbeiten und durch die Liebe Idamantes zur Trojanerin die Schuld des jungen Fürsten deutlicher begründen können. Auch Metastasio hätte die seelischen Leiden der Hauptpersonen seinem Publikum menschlich näher gebracht. Aber Varesco schuf weder mit den Augen des echten Dramatikers, noch mit den dichterischen Gaben seines Vorbilds Metastasio. Er trug nicht ohne Ge-

schick die Materialien aus der französischen Vorlage zusammen, hatte seinen Metastasio nicht vergeblich gelesen und in ihm den Versbau studiert, aber er war keine Persönlichkeit, die gerade zu der Zeit einer neuen Problemstellung in der Operndichtung tiefer in die Verhältnisse blicken konnte oder im Bewahren der älteren italienischen Tradition von einem höheren Schwung getragen wurde. Und diesem Librettisten gegenüber durften der alte und der junge Mozart ihre Wünsche und Bedenken nur mit Vorsicht äußern, da sie sich einem empfindlichen und selbstbewußten Mitarbeiter gegenüber befanden, der leicht gekränkt und von Mißtrauen erfüllt war. Die Zeit bedeutete zudem für Varesco Geld, jede Änderung eine weitere Honorarforderung. Ein engeres Zusammenarbeiten von Dichter und Musiker war unter diesen Umständen zwar nicht ausgeschlossen, aber doch sehr erschwert. Der junge Mozart befand sich da also zunächst in einer nicht viel besseren Lage als früher, wo er die Operntexte widerspruchslos hinzunehmen hatte.

Mit diesem Opernbuch und einigen fertigen sowie skizzierten musikalischen Szenen begab sich Wolfgang Anfang November 1780 nach München und bezog im zweiten Stockwerk des „Sonnenecks" an der Burggasse ein geräumiges Zimmer. Mit der Ankunft in der bayrischen Hauptstadt nahm die Idomeneo-Arbeit ihren Fortgang, wurde Anfang Januar 1781 vollendet und während dieser Monate stückweise von Sängern und Instrumentalisten eingeübt. In München sah der junge Mozart jetzt die durch den Regierungsantritt Karl Theodors veranlaßte Vereinigung der Münchener und Mannheimer Hofmusik; hier traf er den Grafen Seeau, unter dem vor sechs Jahren seine „Finta giardiniera" in Szene gegangen war, die alten Mannheimer Freunde, Cannabich, Wendling, Ramm und andere. Luise Weber war mit ihrer Familie bereits nach Wien übergesiedelt, ein Umstand, der den Vater Leopold aller Bedenken enthob, den Sohn allein nach München reisen zu lassen. An Luisens Stelle rückte bei Wolfgang jetzt vielleicht die schöne Rosa Cannabich, vielleicht erklären sich hieraus seine damals besonders

Digitized by Google

freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Cannabich. Musikliebende Aristokraten öffneten dem jungen Mozart ihre Häuser. Der Kurfürst selbst begegnete ihm freundlich und aufmunternd: „Diese Opera wird charmante werden; er wird gewiß Ehre davon haben... man sollte nicht meinen, daß in einem so kleinen Kopf so was großes stecke." Verursachten Wolfgang zeitweise auch die durch das Münchener Klima hervorgerufenen katarrhalischen Erkrankungen Mißbehagen, die Arbeit am neuen Werk, die Proben, die Anerkennung des Hofes und der Freunde stärkten sein Selbstvertrauen und seine Lebensfreude und ließen ihm wieder hoffnungsvolle Zukunftsbilder aufsteigen. In diesen Wochen unablässiger Arbeiten und Proben mußte sich der junge Künstler nun Klarheit verschaffen über die dramaturgischen Seiten seiner neuen Oper, über das Verhältnis seiner Opernpartien zu dem in München zur Verfügung stehenden Sängerpersonal, über die Wirkung seiner Instrumentalsätze, die er dem Münchener Opernorchester überantwortete.

Als Mozart mit den Münchener Persönlichkeiten, dem Grafen Seeau, den Sängern, dem Leiter des Dekorationswesens Lorenzo Quaglio, dem Ballettmeister Legrand in Unterredungen über seine neue Oper eintrat, zeigten sich indes bald mannigfache Meinungsverschiedenheiten. Es entwickelte sich nun eine teils brieflich geführte Aussprache, an der sich die vier Parteien lebhaft beteiligten: die Münchener Theaterwelt, Varesco und Vater Leopold in Salzburg, und vor allem der junge Mozart selbst. Jede der Parteien stritt für ihre Ideen und Vorschläge. Hartnäckig verharrten die Sänger auf ihren Wünschen. Vater Leopold suchte mit Geschick bei Varesco zu vermitteln und durch kluge Bemerkungen die Umbildung einzelner Szenen zu fördern. Kleinere Abänderungen wurden Varesco kurzweg verheimlicht. Und der junge Mozart selbst hielt mit außerordentlicher Leichtigkeit die einzelnen Fäden in seiner Hand, ordnete und sichtete sie mit Klarheit, machte den Münchener Theaterleuten Zugeständnisse und trug auch dem Librettisten wie dem Vater Rechnung, jedoch nur soweit es dem

inneren Gesamtbild, das er in sich trug, nicht direkt zuwiderlief. Es bedeutete etwas, daß der fünfundzwanzigjährige Musiker in diesem Parteien- und Interessenstreit nicht rettungslos unterging, sondern seine Ziele im Auge behielt und seine Sache zu verteidigen wußte.

Rasch erledigten sich diejenigen Änderungen, die sich auf szenische Vorgänge, auf Beiseitebemerkungen einzelner Personen, auf die berechtigte Kürzung oder Verlängerung einzelner Stücke und Szenen bezogen. Auch mit Quaglio und Legrand kam der junge Mozart bald ins reine, ebenso mit dem Orchester, das ihm Bewunderung entlockte und bei den Proben seine Erwartungen noch übertraf. Bei diesem Instrumentalkörper brauchte er seiner Phantasie keine Zügel anzulegen, konnte er die Salzburger sordinierten Hörner und Trompeten einsetzen, mit Klarinetten und Posaunen arbeiten, mochte es auch vorübergehend zu Meinungsverschiedenheiten mit dem temperamentvollen und groben Grafen Seeau kommen. Schon schwieriger war es, die Sänger zufriedenzustellen. Weniger Dorothea und Elisabeth Wendling, die Darstellerinnen der Ilia und der Elektra, sowie Domenico Panzacchi und Giovanni Valesi, die Vertreter des königlichen Vertrauten Arbace und des Oberpriesters, als vielmehr Raaff und der „molto amato Castrato" Prato, welchen die Rollen des Idomeneo und Idamante zugeteilt waren, versetzten den jungen Mozart immer wieder in Zwangslagen. Raaff, der nur mehr wenige Jahre von seinem 70. Geburtstag entfernt stand, war damals im Gebrauch seiner stimmlichen Mittel beschränkt und „auf den alten Schlendrian versessen – daß man Blut dabei schwitzen möchte". Prato erwies sich als ein Sopranist, mit dem man „die ganze Rolle wie einem Kinde lernen" mußte. Raaff drängte den jungen Mozart immer wieder zu Umänderungen, der väterliche Freund glaubte dem jungen Musiker schon etwas zumuten zu dürfen. Bald paßten ihm einzelne Wörter in ihrer Vokalisation nicht, bald verlangte er die Einlage Metastasianischer Verse und die Berücksichtigung seiner „Lieblingspassagen". Selbst dem Vater Leopold ging schließ-

Digitized by Google

lich die Geduld aus: „Der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern“. Der junge Mozart erfüllte die Wünsche der Sänger, soviel er konnte. Aber gegenüber zu weitgehenden Ansprüchen, die sich nicht mit seinem künstlerischen Gewissen in Einklang bringen ließen, verharrte er unentwegt auf seinem Standpunkt. Er ließ sich ein Hauptstück der Oper wie das Quartett des dritten Akts, mochte es auch einem Sänger unbequem sein, nicht entreißen: „mit dem Quartett habe itzt eine Not mit ihm (Raaff) gehabt. – Das Quartett, wie öfter ich es mir auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir . . . der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen. Er sagte es mir ganz allein. – non c'è da spianar la voce – es ist zu eng – als wenn man in einem Quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte – dergleichen Sachen versteht er gar nicht. – Ich sagte nur: liebster Freund! – wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem Quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. – Allein – ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett; und hören sie es nur einmal zusamm, dann werden sie gewiß anders reden. – Ich habe mich bei ihren zwei Arien alle Mühe gegeben sie recht zu bedienen – werde es auch bei der dritten tun – und hoffe es zu stande zu bringen – aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freien Willen lassen.“

Besondere Auseinandersetzungen hatte der junge Mozart auch mit Varesco und mit dem Vater zu bestehen, der bei der Opernarbeit jetzt nicht mehr die Oberaufsicht übernehmen konnte und nun von Salzburg aus Ratschläge für Text und Musik erteilte. Durch kluge Vermittlung gelang es dem Vater, den Salzburger Abbé zu Umarbeitungen zu bewegen, und dies glückte ihm dann um so eher, wenn er selbst von der Notwendigkeit einer Neufassung überzeugt war. So wurde auch von Varesco die zwischen die Chöre eingeschobene Arie Idomeneos beim Hereinbrechen der Katastrophe zu Ende des zweiten Akts in ein Rezitativ umgewandelt, ferner dem Vorschlag zugestimmt, das Liebespaar Idamante und Ilia

Digitized by Google

vor der Schicksalsentscheidung am Ende des dritten Akts nicht erst noch ein Duett singen zu lassen, sondern ihre Äußerungen der Todesbereitschaft einem Accompagnato-Rezitativ anzuvertrauen. Als aber Wolfgang mehr aus „Consentement" und Rücksicht auf das schlechte Spiel Raaffs und Pratos die Erkennungsszene zwischen Vater und Sohn im ersten Akte und die Unterredung zwischen Idomeneo und Arbace im zweiten Akte, in welcher der König dem Vertrauten das Gelübde enthüllt, gekürzt haben wollte, legte Vater Leopold mit dem Dichter gegen diese Absicht Verwahrung ein und ermahnte den Sohn dringend, nicht „eine der schönsten Szenen der Opera, ja die Hauptszene" zu gefährden und dadurch einer dramatischen Undeutlichkeit Vorschub zu leisten. Wie dem Texte der neuen Oper galt die Fürsorge und Einsprache des Vaters auch der Gestaltung der Musik. Hier konnte er selbständig handeln und brauchte nicht erst die Gutachten Varescos einzuholen. In der Befürchtung, dem Sohne könnten dramatisch wichtige Stellen entgehen, forderte er mit Recht die Lebhaftigkeit einzelner Accompagnato-Partien, die wirksame harmonische und instrumentale Durchführung des Orakelspruchs, gab aber zugleich den bedenklichen Rat, „nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das onmusikalische Publikum zu denken" und nicht auf „das so genannte populare" zu vergessen. Wie auf die Wünsche der Sänger und Theaterleute hörte Wolfgang auch auf Worte, die von Salzburg kamen, zumal sie vom Vater ausgingen. Er schenkte auch ihnen eine teilweise vielleicht zu weitgehende Beachtung. Aber er ließ doch auch durch sie das ihm vorschwebende Gesamtbild nicht allzu wesentlich beeinträchtigen.

Wie später in den Wiener Meisterjahren griff der junge Mozart auch schon damals mit einer gewissen Selbständigkeit in die Textfassung ein. Er ließ sich jetzt nicht mehr wie bei den früheren Opernarbeiten vollends unterdrücken. Eine Lessingsche Überlegung stellte er bei der Ausführung des Orakelspruchs an: „Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar sein – sie muß eindringen – man muß glauben, es sei wirklich so –

Digitized by Google

wie kann ſie das bewirken, wenn die Rede zu lang iſt, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von deſſen Richtigkeit überzeugt werden." Mit einem Blick für die Bühne ging er vor und ſchritt, als die Zeit drängte und im dritten Akt noch Veränderungen zu bewerkſtelligen waren, ſogar zur raſchen Selbſthilfe: „freilich werden wir noch viele Beobachtungen im dritten Akt auf dem Theater zu machen haben; — wie zum Beiſpiel ſzena ſechs nach dem Arbace ſeiner aria ſteht. Idomeneo, Arbace ꝛc.: wie kann dieſer gleich wieder da ſein? — — zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das ſichere zu ſpielen, habe eine etwas längere Introduzion zu des Großprieſters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgende szene ſteht — Idomeneo in ginochione nel tempio — Das kann ſo onmöglich ſein — er muß mit ſeinem ganzen Gefolge kommen — Da muß nun notwendigerweiſe ein Marche ſein — da hab ich einen ganz ſimpeln Marche auf zwei Violin, Bratſch, Baß und zwei Oboen gemacht, welcher à mezza voce geſpielt wird — und worunter der König kömmt, und die Prieſter die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten — Dann ſetzt ſich der König auf die Knie und fängt das Gebet an — in den Recitativ der Elettra nach der unterirdiſchen Stimme — ſoll auch ſtehen Partono — ich hab vergeſſen in der zum Druck geſchriebenen Abſchrift zu ſehen, ob es ſteht, und wie es ſteht — es kömmt mir ſo einfältig vor, daß dieſe geſchwind wegzukommen eilen — nur um Madme Elettra allein zu laſſen." Nicht der häufige Szenenwechſel im dritten Akte beirrte da den Kenner Shakeſpeares, ſondern die unlogiſche Verbindung von Szenen und das gewaltſame Kommen und Gehen der Perſonen. Doch auch hier konnte er jetzt einigermaßen nach ſeinen eigenen Vorſtellungen ſchalten. Und wenn ihm dies in der Textfaſſung und in muſikaliſchen Solonummern auch nur in bedingter Weiſe geſtattet war, in den Hauptſzenen ſeiner Muſik blieb er doch ſein eigener Herr und trug mit ihnen einen Geiſt in das Bühnenſtück, der das Textbuch ſtellenweiſe in eine ganz andere Sphäre hob.

Digitized by Google

Die Wünsche der Münchener Bühne, die Beschaffenheit des Münchener Sängerpersonals und wohl vor allem auch die eigene damalige Stellung zum Opernproblem bildeten für den jungen Mozart die Beweggründe, mit seiner Idomeneomusik (K. 366) eine große italienische Choroper zu schreiben, ohne die Grundlagen der Opera seria aufzugeben. Italienische Operngrundsätze, italienische Arien, die in Secco und Accompagnato geteilten Rezitative blieben bestehen. Mit Ensemble, Chor und Ballet sowie besonders dem Orchester konnte er seine eigenen, auch dramatischen Absichten verfolgen, im Rezitativ und im Sologesang war er durch Auffassung und Verhältnisse in mannigfacher Weise gebunden. Mit Recht konnte er dem Vater sagen: „wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; – ausgenommen für lange Ohren nicht". Es war im „Idomeneo" in der Tat Musik „für aller Gattung Leute".

Bewußt ging der junge Mozart an die italienische Stilisierung der Gleichnisarien. Ein Schaustück „Fuor del mar ho un mar in seno" hatte er im zweiten Akte für Raaffs Idomeneorolle geschrieben. Es war für die Stimmlage des Sängers berechnet, dessen schwache Seiten das Orchester zu verdecken hatte. „Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben – man hört das – mare – und das mare funesto – und die Passagen sind auf Minacciar angebracht, welche dann das Minacciar, das Drohen – gänzlich ausdrücken. – und überhaupt ist das – die prächtigste Aria in der Opera." Unter der Aufmunterung des Vaters folgte er, wie im „Lucio Silla", auch dem Geschmack der neuneapolitanischen Opernbühne. Dahin weisen nicht allein die verschiedenartigen Arienformen in ihrem drei- und zweiteiligen Bau, die wir schon bisher beim jungen Mozart angetroffen haben, sondern bedauerlicherweise auch die auf das „Populare" eingestellten Verflachungen und einzelne, die dramatische Situation gefährdenden Nivellierungen im Ausdruck, die zwar nicht mehr die starken Entgleisungen des „Lucio Silla" verursachten, aber doch immerhin wieder bemerkbar zutage traten. Es wiegt weniger schwer, daß

Digitized by Google

der Sekundarier Arbace mit diesen glatten Tönen aufwartet, schon mehr, daß in den Ausbrüchen der Leidenschaft und ohnmächtigen Wut Elektras, die wohl als eine Kontrastfigur zur Ilia gedacht war, nicht die Kraft und Großzügigkeit der Charakteristik erreicht wird, welche in solchen Monologen der Kunst der großen Neapolitaner eigen war, daß die spärlichen Koloraturen am unrechten Orte einsetzen und die Ausdrucksstärke stellenweise ins Orchester verlegt ist. Besonders macht sich in einzelnen Rezitativen und Arien der Hauptpersonen eine gewisse dramatische Gleichgültigkeit fühlbar. Als Idomeneo voll Mitleid das Opfer seines Gelübdes erblickt und in ihm zu seinem Entsetzen den eigenen Sohn erkennt, werden die Secco-Rezitative weder aufgegeben noch stärker belebt. Als am Ende des zweiten Akts ein gewaltiger Seesturm ausbricht, das Seeungeheuer sich aus den Fluten erhebt und das Volk den Frevler als Opfer fordert, beginnt beim Bekenntnis Idomeneos ein Accompagnato in Ddur mit Klängen, als wenn der König in die Schlacht ziehen wollte, nicht aber vernichtet zu den Füßen der Gottheit läge. Idamante und Ilia gestehen sich im Unglück ihre Liebe und schwenken in ein gefälliges, leichtbeschwingtes Preislied auf Eros ein. Unter der Einwirkung neuneapolitanischer Dramatik büßte aber vor allem die Titelfigur die Deutlichkeit der musikalischen Charakterzeichnung ein. Vermag die Musik von der jugendlich kraftvollen, wie empfindsamen Art des Idamante einigermaßen ein Bild zu geben: die vom Unheil umlauerte Person des Königs mit ihren großen Seelenkonflikten wuchs nicht zu einer umrissenen Gestalt heraus, deren tragisches Schicksal uns bis zum Gottesurteil in Atem hält. Wir hören von Idomeneos inneren Kämpfen, seiner Verzweiflung, seiner Furcht vor Poseidon, seinem Flehen zur Gottheit; wir sehen ihn im entscheidenden Augenblick vor der Wahl, das Leben des sieggekrönten Sohnes zu opfern oder sich gegen die höhere Macht aufzulehnen. Aber diese Gestalt gewann nicht die lapidare Linienführung und scharfe einheitliche Charakteristik, durch die uns das Schicksal des Königs menschlich näher gerückt worden wäre. Diese Figuren sind

zwar nicht mehr wie in Mozarts früheren opere serie die kostümierten Kastraten und Primadonnen, aber gegenüber der mit den Mitteln des Sologesangs durchgeführten musikalischen Seelenschilderung und der einheitlichen Charakterzeichnung der großen Neapolitaner blieb der junge Mozart doch auch noch hier im Hintertreffen. Daß er die Opera seria hier zur „schönsten Vollendung gebracht" habe, ist eine Auffassung, welche die Tatsachen auf den Kopf stellt.

In einer anderen Richtung bewegen sich die Teile des „Idomeneo", in denen der junge Mozart wie im „Lucio Silla" auf seiten der italienischen Regenerationspartei stand und jetzt nach dem Pariser Aufenthalte unter dem mächtigen Eindrucke der Gluckschen Reformoper Chor und Szene gestaltete. Das sind neben den Staffagenchören vor allem die großen, an die Thamos-Musik anknüpfenden, für die Handlung wichtigen Chorszenen, in denen beim Schiffbruch Idomeneos die Stimmen der Unglücklichen in die Entsetzensrufe der Kreter hineinklingen, beim Hereinbrechen des Sturms das Volk, der Gegenspieler des Königs, den Urheber der göttlichen Rache zu wissen verlangt, in Angst und Schrecken die Flucht ergreift, und nach der Preisgabe von Idomeneos Geheimnis alle von Grausen und Mitleid erfüllt werden. In Anlage und Pathos, in der Gegenüberstellung verschiedener Gruppen, den abgerissenen Ausrufen, den Unisonostellen und der Orchestermalerei zeigt sich hier ebenso das Vorbild von Glucks „Alceste", „Iphigénie en Aulide" und „Armide", wie in dem Streben, Monologe und Chorstellen miteinander zu verbinden, und in dem Entschlusse, von der fünften Szene des dritten Akts an, als die entscheidenden Würfel fallen, auf das Secco-Rezitativ nahezu gänzlich zu verzichten. In ihrem monumentalen, großartigen Charakter treten diese Szenen den Gluckschen zur Seite, im Aufwand der orchestralen Mittel suchen sie Gluck zu überholen und nähern sich durch die reichere musikalische Ausführung stellenweise mehr Traettas Grundsätzen. Diesen gewaltigen Stücken zuliebe, die den Rahmen der Seria zu sprengen drohten, dachte der junge Mozart drei Viertel-

Digitized by Google

jahre ſpäter in Wien an eine Neufaſſung des „Idomeneo“ auf „franzöſiſche Art“, die, wenn ſie zuſtande gekommen wäre, wohl ſchon damals die Umwandlung zur Folge gehabt hätte, der die Oper für eine Wiener Dilettantenaufführung im Jahre 1786 unterworfen wurde. Außer in den großen Maſſenſzenen ſpüren wir im „Idomeneo“ Glucks Einfluß in dem viel häufigeren Gebrauch des Accompagnato, dem durch pathetiſche Oktavenſchritte des Orcheſters unterbrochenen Rezitativ des Oberprieſters, dann in den deklamatoriſchen Elementen, den auf einzelnen Tönen verweilenden Uniſonoſtellen des Prieſterchors und des Orakels, den an Monteverdis Höllenſinfonie erinnernden, myſteriöſen Poſaunenklängen der Orakelverkündigung. Und über der Idomeneo-Ouverture mit ihren beim jungen Mozart neuen Zügen, der Einſätzigkeit der Form und der programmatiſchen Tendenz, ſchwebt der Geiſt der aulidiſchen Iphigenie Glucks. Aber ebenſowenig wie die Seelenſchilderungen der großen Neapolitaner hat hier der junge Mozart den dramatiſchen Stil Glucks an ſich übertroffen. Die Chorbehandlung bedeutete in Glucks Reformwerk zudem nur ein Glied in der Kette aufgeſtellter Forderungen. Es war dem jungen Mozart nicht etwa, wie Piccinni, darum zu tun, einen Ausgleich zwiſchen Opera ſeria und Pariſer Reformoper zu ſchaffen, ſondern im engen Zuſammenhang mit ſeiner Zeit die ihm zur Verfügung ſtehenden Ausdrucksmittel und Formen der muſikaliſchen Geſtaltung ſeiner Seria nutzbar zu machen. Dabei zeigen ihn freilich die Szenen, in denen er die Gluckſchen Mittel aufgriff, auf einer ganz anderen Höhe als die, in denen er auf dem Boden neuneapolitaniſcher Kunſt ſtand.

Die eigene Kraft des jungen Mozart trat im „Idomeneo“ in weit ſtärkerem Grade als in ſeinen früheren Bühnenſtücken in Erſcheinung. Er verknüpft Akte und Szenen, einzelne Abſchnitte durch gleiche Motive, wirft durch den Wechſel im Zeitmaß, von Dur und Moll Schlaglichter auf Situationen, behandelt einzelne Accompagnati mit beſonderer Sorgfalt und Bendaſchen Medea-Motiven und gießt über die drei Akte eine Fülle muſikaliſcher,

auch dramatiſcher Einfälle aus. Idomeneos Gebet im dritten Akte wird zu einer echt Mozartſchen innigen, verklärten Klage, mit welcher der eigentümliche, kirchliche Chor der Prieſter verbunden iſt. Vor allem entfaltet er in der einheitlichen Charakteriſtik der Ilia, in einzelnen Enſembleſätzen und in der Orcheſterbehandlung eine Stärke und Sicherheit, eine Kühnheit und Wucht, die ihn an ſolchen Stellen aus der bunten Geſellſchaft der Seria-Muſiker herausheben. Die Ilia iſt ihm keine Frauengeſtalt von dem Weſen einer Luiſe Weber, ſondern die treue Geliebte, die dem Idamante ihr Herz voll Liebe zuwendet und für ihn gerne in den Tod gehen will. Zuerſt ſehen wir in ihr die trojaniſche Prinzeſſin, die das Vaterland nicht vergißt und den Feind liebt, dann finden wir ſie, durch die Güte der Kreter mit ihrem Schickſal ausgeſöhnt, ſchließlich als die Geliebte, ganz hingegeben dem Glücke und der Sehnſucht. Sie iſt eine jener zarten Mozartſchen Geſtalten, die in ſeinen früheren Opern gelegentlich wie Schatten vorüberglitten und mit ihren Stimmungen auch in einzelnen Inſtrumentalſtücken weiterlebten. Ihre drei Arien ſind in Farben der ſtillen Wehmut und des Liebreizes von der Art Traettas, Majos und Chriſtian Bachs getaucht und von zarter Poeſie erfüllt. Der ganze Komplex von Ilias Gefühlen und Vorſtellungen iſt nicht nach Glucks Auffaſſung auf eine einfachſte Formel gebracht, ſondern kommt in ſeinen mannigfachſten Einzelheiten zur Geltung, ohne daß dadurch die einheitliche Charaktergeſtaltung irgendwie gefährdet wird. Und dieſe muſikaliſche Charakterzeichnung im Bunde mit der ſinnlichen Schönheit des Melos beobachten wir auch in dem Quartett des dritten Akts, das unentwegt und gegen Raaffs Willen das Zaidenquartett weiterſpinnt: Auf der einen Seite die Verzweiflung Idomeneos und die Erregtheit der Elektra, zugleich auf der anderen die Reſignation der beiden Liebenden, zu Anfang und am Ende der unabänderliche Entſchluß Idamantes, ſich ſelbſt zum Opfer zu bringen. Über das Ganze ſpannt ſich, ohne die individuellen Gefühlsbewegungen der einzelnen Perſonen und die melodiſchen Linien zu beengen, ein weiter Bogen: eine Welt verſchiedener menſch-

Digitized by Google

licher Stimmungen, innerer Steigerungen, muſikaliſch-poetiſcher Schönheiten ſchließt ſich zu einem ergreifenden Seelengemälde zuſammen, das in Tönen beſtrickenden Wohllauts dahinfließt und in einem ſchluchzenden Nachgeſang der Geigen ausklingt. Mit dieſer aus den Quellen der Opera buffa geſchöpften, von ihm genial weitergebildeten Einzelcharakteriſtik im Enſemble hat Mozart der Oper neue, beſondere Aufgaben erſchloſſen, deren Löſung dem geſprochenen Drama verſagt iſt.

Zu einer beſonderen Bedeutung verhalf der junge Mozart im „Idomeneo" auch dem Orcheſter, dem bedeutende Opernkomponiſten ſchon ſeit Monteverdi aus dramatiſchen Intereſſen ihre Sorgfalt zugewandt haben. Was ſeit den erſten Erinnerungen an die Veranſtaltungen der Salzburger Hofkapelle in ihm an Inſtrumentalleiſtungen haften geblieben war, was er auf den Reiſen als Wunderkind, dann in Wien und in Italien, zuletzt beſonders während des Mannheim-Pariſer Aufenthalts in Oper, Kirche und Akademie an Orcheſterbehandlung geſehen und feſtgehalten hatte, ſchoß jetzt in ihm empor und drängte zur Lebensäußerung. Aus all den inſtrumentalen Bildern, die in ſeine Phantaſie eingezogen waren, und den zahlreichen Verſuchen, die er bisher unternommen hatte, wuchs im „Idomeneo" ein Orcheſterſatz heran, mit dem er Vorgängern und Zeitgenoſſen außerordentlich viel zu danken hatte, aber auch unbeirrt wie ſchon früher eigene Richtungen weiterverfolgte. Dieſe eigenen Richtungen erſtreckten ſich auf eine Bereicherung der orcheſtralen Mittel, die Individualiſierung und Beſeelung des Bläſerkörpers, namentlich der Holzblasinſtrumente, ſowie auf die Herſtellung von Beziehungen des ganzen Apparates oder einzelner Gruppen, ſelbſt einzelner Inſtrumente zu Bühnenvorgängen. Das waren keine unerhörten Maßnahmen, die aus vollſtändig neuen Ideen erwuchſen, aber die Art und Weiſe, wie die bisherigen Beſtrebungen auf dieſem Gebiete nun hier eine Weiterbildung und einen ſelbſtändigen Ausbau erfuhren ſowie auf eine künſtleriſche Wirkung eingeſtellt wurden, war ſein Werk. Ein ſtattlicher Inſtrumentalkörper von Streichern, Flöten,

Digitized by Google

Oboen, Klarinetten und Fagotten, Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken wurde für den „Idomeneo" aufgerufen. Die Münchener Verhältnisse gestatteten es, zwei Hornpaare, Pikkoloflöte und Klarinetten zu verwenden, Trompeten und Hörner mit Sordinen spielen zu lassen, und damit früher gelegentlich mit diesen Instrumenten ausgeführte Versuche aufzunehmen. Die reichen instrumentalen Mittel wurden vom jungen Mozart in einer für die damalige Zeit überaus ausgiebigen Weise ausgenutzt, aber auch zu bestimmten Klangwirkungen aufgespart. Verschiedentlich verlockten sie ihn auch, dem Orchester einen Vorsprung zu lassen und über dem Sinfoniker den Opernmusiker zu vergessen. In seiner Gesamtheit war dieses Orchester der Vermittler glanzvoller, aber auch charakteristischer Begleitungen, der Träger selbständiger Instrumentalsätze und Einwürfe, instrumentalen Schilderns und Malens. Aufzüge und effektvolle „Come da lontano"-Stücke sind ihm ebenso überlassen wie Sturmszenen und Unterstreichungen von Seelenbewegungen der Bühnengestalten. Zum Trauerchor des Volkes (im dritten Akt) fügt es ein Nachspiel voll Milde und Hoffnung hinzu, zu den Rachegesängen Elektras Ausbrüche von Leidenschaft und Erregung. In seinen einzelnen Gruppen stellt es nicht nur an die Streicher, sondern auch an die Bläser, von denen namentlich die Holzbläser immer wieder aufgeboten werden, besondere Ansprüche. Ein kleines, poetisches Konzert von Flöte, Oboe, Fagott und Horn war für die Mannheimer Freunde berechnet und ist in Ilias zweite Arie eingestreut. Stellen, in denen abgerissene Motive der Flöten und Oboen gleich einem niedersausenden Unwetter in den Fluchtchor einfallen, die Klarinetten sich in Idamantes erster Arie als klagende Mittelstimmen mit den Fagotten verbinden, einzelne Soli der Flöten oder anderer Holzbläser die Gefühlsergüsse der Personen auf der Bühne kommentieren und vertiefen, weisen auf höhere Ziele. Ein Instrumentalkünstler schuf da aus dem Gut italienischer, französischer und deutscher Musik ein großes, disziplíniertes Opernorchester von starker Sprechgewalt, das eine bedeutsame dramatische Kraft dar-

Digitized by Google

stellte, von den Zeitgenossen aber als seltsam und überladen empfunden wurde und nicht von jeder damaligen Opernbühne beansprucht werden konnte.

Durch dieses Gefüge von Nummern und Szenen, von Monologen, Ensembles, Chören und Orchesterbildern, von Modestücken und Meisterwürfen des „Idomeneo" fließt deutlich bemerkbar eine große Linie. Der tragische Zug, der sich schon in der Ouvertüre ausprägt, kommt im Verlaufe der Oper nicht zum Schweigen. Die revolutionären Sturmzeiten der G moll-Sinfonie von 1773, die schmerzlichen Erlebnisse der letzten Reise waren im jungen Mozart nicht ausgelöscht, wenn sie ihn jetzt auch nicht mehr zu Boden drückten. Hier wurzelten die Stimmungen, die auch im „Idomeneo" durchschlugen und einzelne Hauptteile in eine tragische Luft versetzten. Nicht lediglich in äußerlicher Nachahmung Gluckscher Szenen, sondern von innerem Erleben aus erhielten diese Hauptteile ihr Gepräge, wobei die Mittel der künstlerischen Darstellung Glucks Bereich entstammten. Kamen auch mancherlei Fehlgriffe und Mißverhältnisse zum Vorschein, so entfaltete der „Idomeneo" doch eine künstlerische Kraft, wie sie Mozart später auf dem Gebiete der Seria nicht mehr zu Gebote stand, und ließ bereits einen Opernkomponisten erkennen, der in der musikalischen Zeichnung besonderer Bühnenfiguren, der Ensemblebehandlung und Orchestersprache, auch durch den tragischen Ernst eine eigene Wegrichtung einschlug und innerhalb des Rahmens der Seria mit dramatischen, nicht theatralischen Gesichtspunkten einem deutschen Zielpunkt zuzusteuern schien. Dieses Werk war nicht mehr die Leistung eines jungen Musikers, sondern eines jungen Meisters von Zukunft. Nach den früheren Opern, namentlich dem „Mitridate" und „Lucio Silla", bedeutete es für den Dramatiker Mozart eine wichtige Entscheidung, zugleich warf es aber auch die Frage auf, ob sich Mozarts dramatische Schöpferkraft auf dem Gebiete der Seria in ungehemmtester Weise entfalten sollte.

Am 29. Januar 1781 ging der „Idomeneo" zum ersten Male über die Bühne des „neuen Opernhauses". Die „Münchener Staats-

Digitized by Google

gelehrten und vermischten Nachrichten" rühmten nur Quaglios dekorative Ausstattung der neuen Oper. Aufführungen an anderen Bühnen waren abgesehen von der Wiener Liebhaberdarstellung im Jahre 1786 dem „Idomeneo" zu Mozarts Lebzeiten nicht mehr beschieden. Erst als Mozarts spätere Opern sich die Bühne eroberten, holte man auch den „Idomeneo" hervor, ohne ihn jedoch zu einem dauernden Leben erwecken zu können.

Digitized by Google

16. Zerschlagen der Fesseln – Der Bruch mit dem Salzburger Erzbischof (Januar – Juni 1781)

Die Idomeneoarbeit hatte Wolfgang vollauf in Anspruch genommen. Zu Anfang seines Münchener Aufenthalts konnte er noch an Akademien teilnehmen. In ihnen hörte er auch die berühmte Sängerin La Mara, hinter der die traurige Gestalt ihres Gatten „mit einem Violoncell in der Hand herschlich". Dann mußte er der Opernarbeit selbst den Besuch von Theater und Gesellschaft opfern, zumal ihm „abends doch allzeit die liebste Zeit zum Arbeiten" war. Die Sorgen, die ihn nach Ablauf der sechs Wochen wegen der Verlängerung des Urlaubs beschlichen, vermochte der Vater zu zerstreuen. Neue Hoffnungen, am Münchener Hofe doch noch eine Anstellung zu finden und dadurch von Salzburg fortzukommen, stiegen wieder in ihm auf, sie ließen ihn das geringe Opernhonorar vergessen, das von der Münchener Theaterleitung ausgesetzt war, und beflügelten seine Arbeiten. Dann kam der Abend der Erstaufführung des „Idomeneo"; Vater und Schwester sowie befreundete Salzburger Familien waren Zeugen des Erfolgs der Oper. Nach den langen Arbeitswochen konnte er sich jetzt mit Muße den Münchener Karnevalsvergnügungen hingeben und im Verkehr mit den Freunden Erholung suchen.

Um aufs neue in München zu zeigen, daß er nicht nur als Opernmusiker seinen Mann stellte, schrieb er jetzt ein Kyrie in D moll (K. 341) in einer gegenüber den Kyriestücken der letzten Messen breiten Fassung und einer schmerzlich ernsten Stimmung. In Charakter und Ausführung hören wir bereits einen Vorklang des „Requiem". Ein dreisätziges Quartett für Oboe und Streicher (K. 370) war ein Gelegenheitsstück für den Münchener Freund Ramm und reihte sich jener Gattung zyklischer, serenadenartiger Instrumentalsätze für ein Holzblasinstrument und solistische Streicherbesetzung an, wie sie der junge Mozart schon früher in Mannheim und Paris geschrieben hatte. Von den beiden italienischen Arien

auf Metastasianische Texte (K. 368, 369), die wiederum die im Zeitmaß verschiedene, zweiteilige Anlage zeigen, verlangte die eine „Ma che vi fece" eine koloraturgewandte Sängerin mit glänzender Höhenlage, die andere, einfachere „Misera dove son" war der Gräfin Baumgarten in München zugedacht. Auch die Abfassung einiger deutscher Lieder auf Gedichte der beiden Pastoren Johann Martin Miller und Johann Timotheus Hermes (K. 349, 390, 391, 392) dürfte vor oder in die Idomeneozeit fallen.

Noch schien den jungen Mozart auch im März nicht die Pflicht nach Salzburg abzurufen. Der Salzburger Erzbischof war zur Aufwartung am kaiserlichen Hofe nach Wien gefahren, und es bestand Aussicht, daß er noch einige Zeit von Salzburg fernblieb. Das fröhliche Leben und Treiben Wolfgangs in München konnte seinen Fortgang nehmen. Da ging ihm der unerwartete Befehl zu, sich sofort von München zu seinem Landesfürsten nach Wien zu begeben. Und am 16. März finden wir ihn bereits in Wien.

Nun war der junge Künstler mit einem Male wieder an dem „für sein Metier besten Ort von der Welt". Die glücklichsten Träume glaubte er jetzt verwirklichen zu können. Jedoch nun sollte er im Gefolge des Erzbischofs mit anderen Mitgliedern der Salzburger Hofkapelle in Wiener Hofkreisen auftreten. An die Befehle des Fürsten gebunden, fühlte er sich nach dem Münchener Intermezzo in der freien Entfaltung seiner Kräfte, in der uneingeschränkten künstlerischen Tätigkeit aufs empfindlichste gehemmt. Graf Hieronymus Colloredo, der selbst ein eifriger Geiger war, wollte seinen Landsleuten hervorragende Mitglieder seiner Hofmusik präsentieren. Er gehörte zu jenen damals nicht seltenen, auch später nicht verschwundenen Gewaltmenschen, die ihre an sich gutgemeinten Absichten bei Untergebenen nur mit Anwendung des Stiefelabsatzes durchsetzen zu können wähnen und in Ueberschätzung ihrer eigenen Urteilsfähigkeit als Dilettanten sich berechtigt halten, auch den Künstlern bei ihren Werken Vorschriften zu erteilen. Der junge Mozart hatte in den Pariser Salons verkehrt und zuletzt ein Werk wie den „Idomeneo" geschrieben. Nun

Digitized by Google

ſollte er nach der damaligen Salzburger Hofetikette mit den Köchen, Zuckerbäckern und Lakaien an der Dienerſchaftstafel zuſammenſitzen, ſollte nicht mehr muſizieren und Konzerte geben, wo und wie es ihm beliebte. Der Unwille, den er gegen den Zwingherrn in ſich trug und bisher unter dem Drucke des Vaters hinuntergeſchluckt hatte, wuchs in ihm mehr und mehr. Das Maß war voll. Der Autokrat der Aufklärungsepoche und der junge, nach Unabhängigkeit dürſtende, revolutionäre Künſtler einer heraufziehenden neuen Zeit gerieten aneinander. Ein geringfügiger Anlaß konnte den ſtärkſten Zuſammenſtoß heraufbeſchwören. Und ungeachtet der Warnungen und Mahnungen, die der Vater von Salzburg aus an ihn richtete, zerſchlug der junge Mozart die Feſſeln, die ihn an die Salzburger Herrſchaft ketteten.

Im „deutſchen Hauſe“ in der Singerſtraße war Graf Colloredo abgeſtiegen. Die Wiener Hofkreiſe kannten das ſcharf gezeichnete Geſicht mit den durchdringenden Augen, dem vorſpringenden Kinn und den zuſammengepreßten Lippen. Den „Knicker“ hatten wohl ſchon die Untertanen des geiſtlichen Fürſten den Wienern angerühmt. Graf Colloredo ſaß in ſeinem Audienzzimmer. Er überdachte, daß er ſeinem „Concertmeiſter“ reichlichen Urlaub gewährt und eine Beſoldung ausgeſetzt hatte, die ihn mit Michael Haydn, Leopold Mozart und Hofräten faſt gleichſtellte. Er hatte ihn jetzt während des Wiener Aufenthalts im beſonderen in Anſpruch genommen und dabei bemerkt, daß der junge Muſikus Widerſtand zu leiſten begann und niemals im „Antichambre“ erſchienen war. In ſeiner autokratiſchen Art hatte er ihn nun ſchärfer angefaßt, einen „Buben“ und „liederlichen Kerl“ genannt und aufgefordert, die Salzburgiſchen Dienſte zu quittieren. Am 1. Mai hatte er den Befehl erlaſſen, daß der junge Mozart ſofort aus dem „deutſchen Hauſe“ auszuziehen und ſich zur Abreiſe nach Salzburg bereit zu halten habe. Am 9. Mai wollte er ihm ein eiliges „Paket“ zur Mitnahme nach Salzburg übergeben. Die Kammerdiener führten den jungen Muſiker zu „Seiner hochfürſtlichen Gnaden“.

„Nun, wann geht er denn, Bursche?"

„Ich habe wollen heute nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt."

„Er ist der liederlichste Bursche, den ich kenne, kein Mensch bedient mich so schlecht wie er – ich rate ihm, heute noch wegzugehen, sonst schreibe ich nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird ... Er hat 500 Gulden Besoldung ... Lump, Lausbube, Fex – –"

„Sind also Euer hochfürstliche Gnaden nicht zufrieden mit mir?"

„Was, er will mir drohen, o, er Fex! Dort ist die Tür, schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu tun haben."

„Und ich mit Ihnen auch nichts mehr."

„Also geh er."

„Es soll auch dabei bleiben; morgen werden Sie es schriftlich bekommen."

Der junge Mozart trat aus dem Audienzzimmer „voll der Galle", mit einem „Hasse bis zur Raserei". Wiederum war seine Ehre besudelt, wiederum war ihm vom Erzbischof die Türe gewiesen worden. Am nächsten Tage überreichte er dem Oberküchenmeister Graf Karl Arco sein Entlassungsgesuch sowie die bereits empfangene Reiseentschädigung. Gesuch und Geld wurden ihm jedoch nicht abgenommen. Die Aufregungen dieser Tage zehrten an seinen Nerven. „Alles, was mir der Erzbischof in den drei Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten – und was mir izt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich abends in der Opera mitten im ersten Akte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen, – dann ich war ganz erhitzt – zitterte am ganzen Leibe – und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse."

Der Mai verfloß. Mozart schrieb ein Entlassungsgesuch um das andere, allein jedes wurde ihm wieder zurückgegeben. Graf Arco suchte zu vermitteln und den jungen Künstler mit Güte von seinem Entschlusse abzubringen. Aber dieser verharrte auf

Digitized by Google

seiner Entscheidung. Als nun Anfang Juni die Abreise des Erzbischofs bevorstand, da schien ihm die höchste Zeit gekommen, unter allen Umständen seine Entlassung im „deutschen Hause" durchzusetzen. Mit einem neuen „Memorial", in dem er dem Erzbischof erklärte, daß er „bereits vier Wochen eine Bittschrift in Bereitschaft" halte und diese „auf den letzten Augenblick zu überreichen" gezwungen sei, begab er sich am 8. Juni, einen Monat nach jenem denkwürdigen Tage im Mai, zur Audienz. Jetzt verlor Graf Arco die Fassung und mit einem Fußtritt beförderte er den jungen Mozart zur Türe hinaus. Das war der Abschiedsgruß der Salzburger Obrigkeit an den größten Künstler, den das Erzbistum hervorgebracht hatte, die Antwort auf das kühne Wagnis eines Machtlosen, dem absolutistischen Regiment den Fehdehandschuh hinzuwerfen.

Der Bruch des jungen Mozart mit dem Salzburger Hofe war vollzogen. Aber zugleich erlitt dadurch auch das herzliche Vertrauensverhältnis zwischen Vater und Sohn einen empfindlichen Schlag. Vater Leopold empfand es peinlich, daß der Sohn in Feindschaft von dem erzbischöflichen Herrn geschieden war, vor allem aber sah er mit Sorge, daß sich der Sohn seiner Führung entwand und eigene Wege einschlug. Er war kein so weltfremder Mensch, daß er nicht den Lauf der menschlichen Natur gekannt und das Streben des erwachsenen Sohnes nach Selbständigkeit erwartet und begriffen hätte. Aber bei Wolfgangs geringen Fähigkeiten, die Menschen richtig einzuschätzen und sich selbst unter ihnen einen Platz zu erringen, erschien ihm gerade der jetzige Zeitpunkt, in dem der Stolz seines Lebens allein und ohne gesicherte Stellung dem Getriebe der Kaiserstadt ausgeliefert war, gefährlich und als der Anfang für ernste, besorgniserregende Verwicklungen. Mochte es dem Vater auch noch gelingen, den Sohn von der Ausführung der Rache am Grafen Arco zurückzuhalten, zu weiteren Schritten, einer Gesinnungsänderung und einer Zurücknahme des Entlassungsgesuchs, konnte er ihn nicht mehr bewegen. Wolfgang blieb unentwegt im „Aug Gottes" am Peter. Hier hatte

Digitized by Google

er im zweiten Stocke bei der Witwe ſeines Mannheimer Freundes Fridolin Weber, der Mutter der treuloſen Luiſe, ein Zimmer bezogen. Er war jetzt „nicht mehr ſo unglücklich in Salzburgeriſchen Dienſten zu ſein“, ſondern lebte als ſein eigener Herr im großen Wien, wo die alten Meiſter gewirkt hatten und die neuen ihre Werke ſchufen. Der Strom werktätigen Lebens floß an ihm vorüber, vom Stefansturme klangen die Glocken, die Göttin des Glücks ſtieg vor ihm auf, die einſt das Wunderkind beſchirmt hatte. „Es ſcheint, als wenn mich das Glück hier empfangen wollte. – Mir iſt, als wenn ich hier bleiben müßte.“

Zweites Buch

Der Meiſter

17. Die neue Heimat Wien — Werbung und Heirat (1781/82)

„Schaut ringsumher, wohin der Blick sich wendet,
Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen.
Mit hellem Wiesengrün und Saatengold,
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweift es in breitgestreckten Tälern hin —
Ein voller Blumenstrauß, so weit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden —
Hebt sich's empor zu Hügeln voller Wein,
Wo auf und auf die goldne Traube hängt
Und schwellend reift in Gottes Sonnenglanze;
Der dunkle Wald voll Jagdlust krönt das Ganze.
Und Gottes lauer Hauch schwebt drüber hin
Und wärmt und reift und macht die Pulse schlagen,
Wie nie ein Puls auf kalten Steppen schlägt." Grillparzer

Wienerwald und Donau umfangen die alte Stadt, welche die Schrecken türkischer Belagerungen durchlebt hatte und unter dem Szepter Karls VI. und Maria Theresias allmählich zum Mittelpunkte eines der inneren Verbindung und Vereinheitlichung zustrebenden, vielgestaltigen Völkerreichs herangewachsen war. Längst waren die Spottverse verklungen:

Die Janitscharen und Spahi zusammen
Wurden vertilget durch Schwerter und Flammen.

Die letzten sieben Kriegsjahre waren überstanden, die Teilung Polens und der Teschener Friede hatten Länderzuwachs gebracht. Die Reformen zur inneren Neugestaltung des Reiches nahmen ihren Fortgang. Auch Ausbau und Fortentwicklung der Residenzstadt wurden kräftig gefördert durch die Ausbreitung der Vororte und deren Verbindung mit der Altstadt, durch Maßnahmen des Verkehrs, der sozialen Fürsorge und des Unterrichts, durch Unterstützung industrieller Unternehmungen, durch die Pflege von

Digitized by Google

Wissenschaft und Kunst. Als am 29. November 1780 Maria Theresia aus dem Leben schied, kam überall in den österreichischen Landen, vor allem auch in Wien, das aufrichtige Gefühl tiefer Trauer und ehrlicher Bewunderung für die größte Frauengestalt des Habsburgischen Hauses zum Ausdruck, und wenn die untersten Volksschichten Wiens sich damals zurückhielten, so war dies dem Unwillen über die eben erlassene „Trankſteuer" zuzuschreiben. „Die Kaiserin ist nicht mehr, eine neue Ordnung der Dinge beginnt," schrieb damals Friedrich der Große an d'Alembert. Mit Joseph II. bestieg den Kaiserthron ein Vertreter des aufgeklärten Absolutismus, der jetzt ungehemmt seine neuen, weit ausgreifenden Pläne verfolgen konnte. An den Salzburger Erzbischof, der auf seine eigene Art ebenfalls für die Aufklärung tätig war, richtete er im Februar 1781 die Worte: „Ein Reich, das ich regiere, muß nach meinen Grundsätzen beherrschet, Vorurtheil, Fanatismus, Partheilichkeit und Sclaverei des Geistes unterdrückt, und jeder meiner Unterthanen in den Genuß seiner angebohrnen Freiheiten eingesetzt werden." Die Wiener wußten, was sie der Kaiserin zu danken hatten, sie kannten auch den neuen Kaiser und seine impulsive Tätigkeit für das Aufblühen der Hauptstadt, aber weitere Schichten der Bevölkerung sahen doch auch in Wien mit Sorge und Beunruhigung den Folgen der josephinischen Reformpolitik und ihrer Begünstigung der „Aufklärung" entgegen, durch welche die bisher vor der Einwirkung freierer Geistesströmungen streng behüteten österreichischen Lande einer neuen Zeit entgegengeführt werden sollten.

Das Wien der siebenziger und zu Anfang der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts hatte eine Gesamtbevölkerung von gegen 200000 Einwohnern. Kirchen und Paläste von französischer Großartigkeit, unter ihnen die kaiserliche Hofburg, ragten empor unter den viergeschossigen, alten Häusern in den engen, krummen Gassen, die vom Morgen bis zum Abend von einer wogenden Menge von Menschen und Wagen erfüllt waren. Neuere Straßenzüge breiteten sich in den Vororten aus. In der Leopoldstadt lag der kaiserliche

Digitized by Google

Augarten mit den hohen, schattigen Bäumen, in deren Zweigen zahlreiche Nachtigallen nisteten; der neue Kaiser öffnete ihn im Jahre 1775 den Wienern und besuchte ihn auch selbst gerne inmitten der fröhlichen Spaziergänger. Elegante Reiter und Equipagen bewegten sich im Prater mit seinen Gasthäusern, dem Feuerwerksplatz, dem Fasanengarten und dem „Hirschenstadel". Auch ihn hatte erst Joseph II. ein Jahrzehnt vorher der Allgemeinheit zugänglich gemacht. „Untern Weißgerbern" stand das Amphitheater der Tierhetze, der Zielpunkt des Sonntagspublikums. Die Sehenswürdigkeit der vornehmen „Landstraße" bildete der kaiserliche Palast Belvedere mit der von Christian von Mechel nach Schulen geordneten Bildergalerie. Fischer von Erlach, nach dessen Plänen Schönbrunn erbaut und die Hofburg erweitert worden war, hatte auf der Wieden die Kirche des hl. Karl Borromäus geschaffen. Auch in den anderen Vorstädten erhoben sich ansehnliche neue Kirchen und Adelssitze. In der Umgebung der Stadt befand sich das kaiserliche Lustschloß Schönbrunn, der Lieblingsaufenthalt Maria Theresias, der ausgedehnte Park des Grafen von Lacy, das Landgut des Grafen Cobenzl. Vergnügungslokale lockten die Wiener nach Währing und Nußdorf. Als Wallfahrtsorte erfreuten sich der Kalvarienberg von Herrenals und das Kamaldulenser Kloster auf dem Josephsberg einer besonderen Beliebtheit. Ein Ausblick zeigte hier dem Beschauer Stadt und Strom und alle die lieblichen, später auch aus Beethovens Leben bekannten Ortschaften, über welche die Sonnenstrahlen ein goldenes Netz zogen, während in der Ferne die Umrisse der Berge sichtbar wurden. Und im weiteren Umkreis erstreckte sich jenes anmutige Tal des Wienerwaldes, dessen altberühmte Schwefelquellen die heilkräftigen Wasser nach Baden trugen.

Das damalige Wien, dem die große Anzahl von Fremden aus ganz Europa einen internationalen Charakter gab, war eine Stadt des Wohlstandes und Reichtums, der Zerstreuung und Behaglichkeit. Der Aufwand der Adelshäuser erinnerte an Gepflogenheiten der Pariser Aristokratie und färbte auch auf untere Kreise

ab. Die Repräsentation des Standes, die zahlreichen Feste und Schlittenfahrten verschlangen hohe Summen. Auch Angehörige des Mittelstandes hielten sich Pferd und Kutsche und livrierte Diener. Die Zimmer mit den Tapeten und getäfelten Fußböden bargen Kanapees und Schränke voll von kostbaren Silbergeräten und Porzellanen. Einen auserlesenen Luxus in Juwelen und Kleidung entfalteten die Damen und Herren des Adels und der Finanzkreise, aber auch die Töchter der Handwerksleute gingen in Seide und Schlepphauben. Die „Stubenmädchen" mit geschminkten Wangen, seidenen Anzügen und gestickten Schuhen erlangten einen besonderen Ruf und erschienen in vielgelesenen Traktaten einheimischer Schriftsteller als Heldinnen. Die Schneider waren gesuchte Leute, und die Friseure erschienen im Augarten oft „aufgeputzter" als die Hofräte. Auf die Genüsse der Tafel gaben die damaligen Wiener besonders viel. Mit mitleidsvollem Lächeln blickten sie auf das brandenburgische Hungerland, in dem man sich kaum satt essen könnte. Der Historiker August Wilhelm Schlözer berichtete aus Wien: „Mit zehn, zwölf Speisen, viererlei Weinen sind die gewöhnlichen Tafeln besetzt; Haushältigkeit ist in hiesigen Familien ein seltenes Phänomen." Und Risbeck erzählt in wohl übertriebener, aber doch den Kern der Sache treffender Weise: „Alles hängt hier ganz an der Sinnlichkeit. Man frühstückt bis zum Mittagessen, speist dann zu Mittag bis zum Nachtmahl, und kaum wird dieser Zusammenhang von Schmäusen von einem trägen Spaziergang unterbrochen, und dann gehts in das Schauspiel." Mit diesen lukullischen Neigungen verband sich ein Hang zur behaglichen Lebensführung und eine Sucht nach Unterhaltungen und Vergnügungen. „Es gibt nur ein Wien", summte der begüterte Bürger vor sich hin, wenn er am späten Morgen sein „Eierkipfl" in den Milchkaffee tunkte und dann zwischen Wirtshaus, Kirche und „Schwungstuhl" die Zeit teilte. In den Kaffeehäusern auf dem Kohlmarkt und am Graben saßen die Zeitungsleser, das Trattnersche Kasino belagerten die Billard- und Kartenspieler. Die Jugend lief im Prater auf die Karussells zum

Ringlstechen oder besuchte das Tanzhaus „beym Mondenschein auf der Wieden". Im Fasching erfaßte ein wahrer Tanztaumel die ganze Stadt, und vom Redoutensaal der Hofburg bis zu den „zwey grünen Lämmeln" an der Mariahilferstraße übten die Paare das „Walzen in die Runde". An schönen Sommertagen stieg im Prater das Feuerwerk, wo „tausende zackigter, geschwänzter, schlangenbildender, kreisender, vielfarbner Feuerscherze schwärmten". An Sonn- und Festtagen fand aber auch die „Tierhatz" statt, bei der ungarische Bullen unter dem „gräßlichen Gelächter der Zuschauer" zerschunden und zerfleischt wurden. Bei allen diesen gesellschaftlichen Veranstaltungen und Lustbarkeiten herrschte eine sorglose Leichtlebigkeit, ein freier, ungezwungener Ton, der die Grenzen der einzelnen Kreise aufhob und das devote Bürgertum nicht von dem Verkehr mit den höheren Ständen abschnitt. Die Äußerungen heitersten Lebensgenusses und andauernder Lustigkeit täuschten den flüchtigen Beobachter oft über die ganz anders gearteten Stimmungen hinweg, die unter der glänzenden Hülle sich verbargen. Zum Lachen gesellte sich das Gruseln, zur himmelhoch jauchzenden Lebensfreude Ironie und Skepsis. Eine eigenartige Vereinigung von merkwürdigen Gegensätzen gab dem Wienertum das Gepräge.

Mancherlei Zustände des damaligen Wien gemahnten an Pariser Verhältnisse, aber das Theresianische Regiment hatte doch noch rechtzeitig manche Sicherheitsventile geöffnet und die ansteckende Ausbreitung der inneren Fäulnis verhindert, welche in Frankreich den furchtbaren, vernichtenden Sturm heraufbeschwor. Unter Joseph II. blieben „Kultur und Aufklärung" auch für Wien nicht bloße Schlagworte. Die Erlasse zur Aufhebung der Leibeigenschaft und Censur, die Toleranzpatente bezeichneten Richtlinien, die von einer lebhaften Teilnahme für den Bürger- und Bauernstand sowie die unterdrückten Klassen Zeugnis ablegten. Die Reformen zeitigten, wie etwa auf kirchlichem Gebiete, zuweilen freilich auch merkwürdige Zustände. In Wiener Theologieseminaren wurde aus protestantischen und jansenistischen Lehr-

Digitized by Google

büchern unterrichtet. Zu dem Kreise von Männern, welche die Aufklärungsbestrebungen des Kaisers unterstützten, stellten die Freimaurer ein stattliches Kontingent geistiger Mitarbeiter. Von den acht Wiener Logen behauptete die 1780 gegründete „zur wahren Eintracht" den ersten Rang. Ihr gehörten Joseph von Sonnenfels, Michael Denis und andere an, die für die Veredlung des Geschmacks und die Förderung nationaler Kunst schon seit Jahren das Wort ergriffen hatten. Wien zu einem Mittelpunkt deutscher Bildung zu erheben, war eines der vornehmsten Ziele des Kaisers. Wenn nicht am Hofe Friedrichs des Großen, so sollte in der Wiener kaiserlichen Hofburg das deutsche Schrifttum der damaligen Zeit eine Heimstätte finden. Beziehungen zu Klopstock und Lessing waren angeknüpft. In der Trattnerschen Druckerei erschienen Nachdrucke der Dichtungen von Haller und Hagedorn, Gellert und Klopstock. Einheimische Talente wie Franz Heufeld, Tobias von Gebler, Hermann von Ayrenhoff und andere waren mit eigenen dramatischen Versuchen hervorgetreten, literarische Zeitschriften bekämpften die Vorurteile des Adels gegen deutsche Sprache und Literatur. Freilich blieben manche Pläne „süße Träume", Wien konnte damals nicht die Führung in der deutschen Dichtung erlangen. Einem verheißungsvollen Aufschwung folgte bald eine Erstarrung. Anders war es dagegen in der Musik.

Unvermindert flutete durch das Wien der siebenziger Jahre ein reiches musikalisches Leben. Nach wie vor blühten italienische Oper und französisches Ballett, Wiener Sinfonie und Kammermusik; eine ganze Schar fremder und einheimischer Kräfte stand im Dienste der Musikpflege des Kaiserhauses und der Aristokratie. Die Opera buffa Paesiellos und seiner Genossen erfreute sich jetzt einer besonderen Beliebtheit. Christoph Willibald Gluck, der seine Reformwerke für Paris schrieb, hatte in Wien seinen Wohnsitz, der fürstlich Esterhazysche Kapellmeister Joseph Haydn genoß hier hohes Ansehen. Die nationale Produktion sollte wie in der Instrumentalmusik nun auch in der Oper zu Worte kommen. „Der unsterbliche Kaiser", schrieb der Schauspieler Joseph Lange

Digitized by Google

in ſeiner Selbſtbiographie, „ſah die Bühne als ein Mittel zur Bildung ſeiner Nation an, und darum hieß er ſie deutſches Nationaltheater. Deutſche Sprache, deutſche Sitten, deutſcher Geſchmack, deutſche Kunſt ſollten ſich an ihrer Darſtellung erheben.“ Anfangs 1776 wurde das Burgtheater den bisherigen Pächtern entzogen und als „Nationaltheater“ eröffnet. Neben den Schauſpielerinnen Sacco, Nouſeul und Katharina Jacquet und den Schauſpielern Bergopzomer, Brockmann, Lange, Weidmann und den beiden Stephanie erſchien der große Shakeſpearedarſteller Friedrich Ludwig Schröder auf der neuen Wiener Bühne. Der vornehme, lebensvolle und adelige Darſtellungsſtil des Burgtheaters begann ſich herauszubilden. Und wie dem „Nationaltheater“ galt das beſondere Intereſſe Joſephs II. der Gründung einer deutſchen Oper, eines „National-Singſpiels“. Stand der Kaiſer mit dem Herzen auch auf ſeiten der italieniſchen Muſik, ſeine Reflexion trieb ihn zum deutſchen Singſpiel. Er brach mit den bisherigen Gepflogenheiten zahlreicher deutſcher Hofhaltungen, und nach den Vorführungen der Böhmſchen Truppe gingen auf ſeinen Befehl am 17. Februar 1778 Umlauffs „Bergknappen“ als erſtes deutſches „Original-Singſpiel“ auf dem Nationaltheater über die Bretter. Hier lernten die Wiener nun das erſte einheimiſche Singſpiel der kaiſerlichen Bühne kennen, das über die früheren öſterreichiſchen Verſuche dieſer Gattung hinaus im Aufgebot der verſchiedenſten Stilelemente von der italieniſchen Oper bis herab zur Volksposſe die Überfülle der muſikaliſchen Anregungen aufzeigte, unter denen dieſe Wiener Frühkunſt im Gegenſatz zum norddeutſchen Singſpiel ins Leben trat. Zu den erſten Mitgliedern des Perſonals, der Sängerin Katharina Cavalieri, der Soubrette Wilhelmine Stierle und den Sängern Ruprecht und Fuchs kamen bald neue „muſikaliſche Virtuoſen und keine Liederſänger“, unter ihnen Aloyſia Lange-Weber, die in München Mozarts Liebestraum vernichtet hatte, ferner Thereſe Teyber, der Tenoriſt Adamberger und der Baſſiſt K. L. Fiſcher. Der Kaiſer beſuchte die Hauptproben und Erſtaufführungen und ſparte nicht mit den Ausgaben. Im erſten Jahre wurden mit

Digitized by Google

14 Stücken 76 Aufführungen geboten, im zweiten bereits mit 19 Stücken 96. Der Zulauf des Wiener Publikums wuchs zusehends. Neben den einheimischen Erzeugnissen von Umlauff, Asplmayr, Ulbrich und anderen gelangten in der Stadt, in welcher das französische Singspiel bereits seine Wirkung erprobt hatte und die italienische Oper auf eine langjährige Pflege zurückblicken konnte, schon gleich die Opéra comique und die Opera buffa der Monsigny, Grétry, Guglielmi, Anfossi, Paesiello und Genossen in deutschen Übertragungen auf den Spielplan des Nationalsingspiels. Ebenso fanden Melodramen Bendas Aufnahme, während jedoch die Singspielmusik „aus Berlin, Sachsen und dem übrigen Norden" nicht auf Gegenliebe stieß. Im selben Jahre 1781, in dem in der Leopoldstadt mit dem Kasperl die alte, zeitweise unterdrückte Wiener Stegreifburleske wieder erwachte, wurden Glucks „Orpheus" und „Alceste" in italienischer Sprache, die tauridische „Iphigenie" zum ersten Male in deutscher Übersetzung auf die Singspielbühne gebracht. Die originalen deutschen Singspiele blieben zeitweise freilich in der Minderzahl. Dank der Bemühungen des Kaisers war Anfang der achtziger Jahre immerhin eine selbständige Entwicklung des deutschen Wiener Singspiels und dessen Loslösung vom Schauspiel angebahnt. Von der Zukunft war ein weiterer Aufschwung zu erwarten.

Dieses Wiener Leben und Treiben des Adels und der unteren Stände, am kaiserlichen Hofe, in den vornehmen Palästen und den Bürgerhäusern, in den kunstliebenden Salons, den Literaten- und Künstlerkreisen hatte der junge Mozart bereits während seiner früheren Aufenthalte in der Kaiserstadt, zuletzt im Sommer 1773, in mehr oder weniger unmittelbarer Nähe gesehen. Er hatte hier einen Einblick gewonnen in die italienische Oper, das Gluckische Reformdrama, die ersten österreichischen Singspielbestrebungen, in die einheimische Instrumentalkunst der Akademien und der geschlossenen Zirkel, in die Kirchenmusik der älteren und der neueren Richtung. Zahlreiche produktive und reproduzierende Künstler waren ihm hier in den Weg gekommen, die Wirkungen all dieser

Digitized by Google

Eindrücke auf ihn waren nicht ausgeblieben. Die Erinnerungen an diese Wiener Wochen wurden aber immer wieder durch die Reisen in andere Länder und Kunststädte, durch die Rückkehr in die Salzburger Heimat in den Hintergrund gedrängt. Von nun an sollte er, wie später Beethoven, bis zu seinem Tode in Wien bleiben und die Stadt nur mehr gelegentlich zu kürzeren Reisen verlassen. Milieu und Kunstleben der Kaiserstadt an der Donau umfingen ihn jetzt dauernd in ihrer ganzen Eigenart und Fülle; ihre Wesenszüge spiegelten sich in ihm, und sein Geist verlieh der Wiener Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemeinsam mit Haydn und Beethoven das höhere Leben.

Für den jungen Mozart begann zunächst ein neues Dasein, er war von jetzt an ganz auf sich gestellt, ohne den direkten Beistand des Vaters. Sein Eintritt in Wien ließ sich nicht ungünstig an. In Adels- und Bürgerkreisen, in denen er sich bereits während der früheren Aufenthalte aufrichtige Gönner erworben hatte, kam man ihm freundlich entgegen, und der junge Salzburger Musiker gewann als Mensch zu seinen süddeutschen Stammesgenossen nun viel leichter ein inneres Verhältnis als vordem zu der Pariser Gesellschaft des ancien régime. Empfehlungen Salzburger und Münchener Illuminaten und Freimaurer, die ihm schon früher gelegentlich genützt haben mochten, öffneten ihm wohl auch die Türen bei Wiener Mitgliedern und Freunden dieser Orden. Er verkehrt in den Häusern des Staatskanzlers Grafen Cobenzl, des russischen Gesandten Fürsten Gallizin, des besonders kunstfreundlichen Fürsten Kaunitz, der Grafen Rosenberg und Zichy, der Gräfinnen Thun und Rumbeck und wird von ihnen wie ein anerkannter Künstler aufgenommen, zu Tische geladen und auf Landausflüge mitgenommen. Er lenkt seine Schritte weiterhin wieder zu den Familien Fischer und Meßmer, die ihn freudig willkommen heißen, und knüpft neue freundschaftliche Beziehungen zu den Familien Auernhammer und Trattner an. Die Gräfin Rumbeck, die später den Ruf einer angesehenen Pianistin erlangte, und Fräulein Auernhammer, die „zum Entzücken" spielte und „nur den wahren,

feinen, singenden Geschmack im Cantabile" noch nicht besaß, werden seine ersten, anhänglichen „Scolarinnen", ebenso die Gräfin Zichy und Frau Therese von Trattner, die aus einer Gelehrtenfamilie stammte und als zweite Gattin des berüchtigten Nachdruckers damals in Wien im „Trattnerhofe" ein großes Haus führte. Mit Erfolg läßt er sich bei einem Wohltätigkeitskonzert der Wiener Tonkünstler-Sozietät im Kärntnertortheater und in Privatakademien als Klavierspieler und auch als Komponist hören. Die Damen der Gesellschaft bieten ihm an, für ein eigenes Konzert die Subskribenten aufzutreiben. Auch mit dem kaiserlichen Hofe gewinnt er Fühlung durch Fürsprache des Erzherzogs Maximilian, der schon vor Jahren in Salzburg Zeuge seiner Leistungen gewesen war, und des allmächtigen Kammerdieners Strack, dessen Protektion er bei allem Mißtrauen gegen die „Hofschranzen" zu erlangen sucht. Das Urteil des Fürsten Kaunitz über seine Künstlerschaft, „daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen", dringt zu seinen Ohren, desgleichen das Wort des Kaisers: „C'est un talent décidé." Joseph II., der das Salzburger Wunderkind und den jugendlichen Mailänder Maëstro vielleicht noch nicht ganz aus dem Gedächtnis verloren hatte, fordert ihn auf, bei Hofe zu musizieren. Und vor allem zeigte sich ihm die sichere Aussicht, ein eigenes neues Stück auf der Bühne des Nationalsingspiels zur Aufführung bringen zu können.

Durch den herzlichen Empfang, der ihm zuteil wurde, und die Zukunftsmöglichkeiten, die sich ihm zu eröffnen schienen, verwand der junge Mozart schnell die Zusammenstöße und den Bruch mit der Salzburger Obrigkeit. Ein starkes, in den letzten Jahren kaum geahntes Lebensgefühl durchströmt ihn; die Freude am Dasein und der Wille, sich das Leben nach seinem eigenen Ermessen zu gestalten, stählen seine Kräfte und rücken in ihm auch die Erinnerungen an die schweren Erlebnisse der letzten Pariser Reise in die Ferne. Er fühlt sich jetzt nicht mehr wie im Dienste des Salzburger Erzbischofs durch einen „Lichtschirm" verdunkelt und auch vom Vater nicht mehr mit straffem Zügel gelenkt. Die Kaiserstadt ist

Digitized by Google

ihm ein „herrlicher Ort“. Die Verbitterung über den Salzburger Herrn macht einer guten, fröhlichen Laune Platz. Der boshafte Salzburger Junge, der schon als Kind in Italien die Opernsterne erbarmungslos heruntergerissen hatte, guckt jetzt wieder aus ihm heraus, wenn er dem Vater etwa die Familie Auernhammer charakterisiert: den guten Ehemann, der aus Furcht vor der Gattin heimlich Bier trinkt und Fiaker fährt, die Frau, welche „die Hosen hat“ und ein noch „ärgeres Meuble“ als die Frau Adlgasser in Salzburg ist, und die Tochter, welche die „Dicke einer Bauerndirne“ besitzt, „schwitzt, daß man speien möchte“ und mit ihrem Dekolleté denjenigen „den ganzen Tag genug strafet“, der „unglückseligerweise die Augen darauf wendet“. Er zieht sich neue Kleider an, da er weiß, welchen Wert die Menschen ihnen zumessen, mag nicht mehr „Hemder von so grober Leinwand“ wie ein „Hausknecht“ tragen, der Friseur ordnet seine Haare. Sein „elegantes Äußere“ gibt ihm zuweilen nahezu das Ansehen eines kaiserlichen Kammerherrn. Voll Hoffnungen sieht er sich schon als kaiserlichen Hofkapellmeister, als einen Künstler, der „Ehre, Ruhm und Geld“ erwirbt. Und wenn er auch jetzt wieder die Erfahrung machen muß, daß die Räder nicht immer in der gewünschten Richtung laufen, die Skolarinnen in ihren Studien Pausen eintreten lassen und bei der Ernennung des Klaviermeisters für die württembergische Prinzessin Elisabeth, die zukünftige Braut des Erzherzogs Franz, die Wahl nicht auf ihn fällt: er läßt sich doch nicht in seiner Zuversicht irre machen und den Glauben rauben, daß es „nach und nach immer besser gehen wird“. Seine Energie und sein Selbstbewußtsein wachsen: „man muß sich gleich anfangs ein bißchen auf die hintern Füße setzen“, „wegwerfen darf man sich nicht hier, das ist ein Hauptprincipium“, „will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, nicht aufnehmen, so muß im Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden“. Sorgsam teilt er den Tag ein und arbeitet fleißig und mit Ausdauer, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen und einen Platz an der Sonne zu erringen. Um sechs

Uhr morgens steht er auf, schreibt dann bis neun Uhr, gibt hierauf bis Mittag „Lektionen", speist dann zu Hause oder bei seinen Gönnern und setzt um fünf oder sechs Uhr abends die Arbeit wieder fort. Fallen namentlich während des Hochsommers die Unterrichtsstunden aus, so sitzt er ununterbrochen am Tisch oder Klavier und schreibt sich „gemeiniglich hungrig". Erholung sucht er im Prater, auch auf Bällen, wo er ohne lange Überlegung auch einmal mit einer Kokotte tanzt. Anregungen findet er bei gesellschaftlichen Zusammenkünften, bei Akademien und im Theater. Mit Behagen genießt er seine Freiheit und Unabhängigkeit und verfolgt ohne Unterlaß seine weitgesteckten Ziele. An die früheren „Torheiten", die er „längstens von Herzen bereut", denkt er nicht mehr, und wenn er sein „lebetag nicht aufs Heirathen gedacht habe, so ist es gewiß itzt". „Gott hat mir mein Talent nicht gegegeben, damit ich es an eine Frau henke, und damit mein junges Leben in Untätigkeit dahin lebe. ich fänge erst an zu leben, und soll mir es selbst verbittern." Und doch sprach er, wenn er diese Versicherungen dem Vater schrieb, nur die halbe Wahrheit oder gab sich einer Selbsttäuschung hin.

Frau Maria Cäcilie Weber hatte den jungen Mozart auf seiner Flucht aus dem „deutschen Hause" unter ihr schützendes Dach aufgenommen. Im Verein mit dem Gatten und den Kindern war sie im Jahre 1779 von München nach Wien gezogen, wo Luise auf Betreiben des Hofkriegsratspräsidenten Grafen Andreas Hadik eine Anstellung am Nationalsingspiel gefunden und bereits im Oktober des nächsten Jahres den Schauspieler Joseph Lange geheiratet hatte. Nach dem tödlichen Stickfluß des Gatten war sie vom Kohlmarkt ins „Auge Gottes" am Peter übergesiedelt, wo sie möblierte Zimmer vermietete und mit Unterstützung des Langeschen Ehepaares sich und ihre unverheirateten drei Töchter kärglich durchschleppte. Durch Alkohol suchte sie zeitweise ihre drückenden Sorgen zu vertreiben. Der neue Zimmerherr war ihr ein besonders willkommener Gast, da sie ihn schon seit ihrer Mannheimer Zeit kannte und, falls er in Wien vorwärts kommen

Digitized by Google

konnte, für einen geeigneten Bewerber um die Hand einer ihrer unverheirateten Töchter betrachtete. Nicht ohne Befriedigung ſah ſie, daß Mozart ſich in ihrem Haushalte wohl fühlte, mit den Töchtern in den Prater ging und ſeine Scherze trieb. Als dieſer Verkehr den Leuten Anlaß zum Gerede bot, das ſogar bis nach Salzburg drang, war ſie ſelbſt, „um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden", damit einverſtanden, daß Mozart die Wohnung wechſelte. Sie ahnte wohl, daß die Überſiedlung „auf den Graben" die Beziehungen Mozarts zu ihrer Familie nicht ernſtlich ſtören, vielmehr deſſen durch „zärtliche Sorge und Bedienung geborene" Liebe noch ſteigern konnte. Und ſie ſollte mit ihrer Auffaſſung Recht behalten. Mozart blieb taub gegenüber den offenen Liebeserklärungen des Fräulein Auernhammer, das der Vater wohl nicht ungern als Schwiegertochter geſehen hätte, und ging nach wie vor zu Webers. Noch immer hatte er Luiſe nicht ganz vergeſſen und war froh, daß „ihr Mann ein eiferſüchtiger Narr iſt, und ſie nirgends hinläßt". Die ganze Liebe ſeines überquellenden Herzens, die er ihr in Mannheim und München entgegengebracht hatte, übertrug er nun auf ihre jüngere, damals neunzehnjährige Schweſter Konſtanze, die ſchon bisher wegen der ſchlechten Behandlung, die ihr durch die Mutter zuteil wurde, ſein Mitleid erregt hatte. In welchem Lichte ihm damals das Mädchen erſchien, davon legt das Bild Zeugnis ab, das er dem Vater zeichnet: „Die Mittelſte aber, nämlich meine gute, liebe Konſtanze iſt — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigſte, geſchickteſte und mit einem Worte die beſte darunter; — die nimmt ſich um alles im Hauſe an — und kann doch nichts recht thun . . . ſie iſt nicht häßlich, aber auch nichts weniger als ſchön; — ihre ganze Schönheit beſteht in zwei kleinen ſchwarzen Augen, und in einem ſchönen Wachstum; ſie hat keinen Witz, aber geſunden Menſchenverſtand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können; ſie iſt nicht zum Aufwand geneigt, das iſt grundfalſch . . . verſteht die Hauswirtſchaft, hat das beſte Herz von der Welt — ich liebe ſie, und ſie liebt mich von Herzen —

Digitized by Google

sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte?" Freilich kannte er damals noch nicht Konstanzes wahren Charakter oder beurteilte die Schattenseiten ihres Wesens noch nachsichtsvoll. Die kommenden Jahre mußten zeigen, ob wirklich „die Fügung Gottes" die beiden zusammengeführt hatte.

Um Konstanze als Gattin heimführen zu können, hatte Mozart noch heftige Kämpfe zu bestehen. Der Vater trat mit deutlichen Briefen auf den Plan, um der Verbindung die schärfsten Widerstände entgegenzusetzen. Er bezweifelte, daß der Sohn nach seinen bisherigen Probestücken diesmal die richtige Wahl getroffen habe, und fürchtete nicht ohne Grund, daß dieser ohne feste Anstellung durch eine solche Heirat in die kleinsten und ärmlichsten Verhältnisse herabsinke. Sein Mißtrauen gegen die Braut wurde noch verstärkt durch Mitteilungen, die ihm zugetragen wurden. Der Münchener Hofmusiker Peter Winter, der dem jungen Mozart wohl mit einem versteckten Hinweis auf Webers den Rat gab, doch nicht gleich zu heiraten, sondern sich eine Mätresse anzuschaffen, stand nicht an, Konstanze als ein „Luder" zu bezeichnen. So hielt es Vater Leopold für seine selbstverständliche Pflicht, die geplante Heirat auf jeden Fall zu vereiteln. Aber der junge Bräutigam ließ sich durch keinerlei Vorstellungen abschrecken. Mit nüchternen, sachlichen Worten glaubte er den Vater überzeugen zu können, daß er eine Frau nehmen müsse: „Die Natur spricht in mir so laut, wie in jedem andern, und vielleicht lauter als in manchem großen, starken Lümmel. Ich kann onmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. — Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächstens und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zu viel Grauen und Ekel, Scheu und Forcht vor die Krankheiten und zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit Huren herum balgen könnte . . . Mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist, . . . kann mir nichts nötigers denken als eine Frau . . . ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau mit dem

Digitized by Google

nämlichen Einkommen, das ich allein habe, beſſer auskommen werde, als ſo. — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? . . . ein lediger Menſch lebt in meinen Augen nur halb. — ich habe halt ſolche Augen, ich kann nicht dafür." Als es ihm aber trotzdem nicht gelingen will, den väterlichen Widerſtand zu brechen, geht er wie ſeinerzeit bei der Audienz im „deutſchen Hauſe" eigenmächtig vor. Er unterwirft ſich nicht mehr wie früher gehorſam dem Vater: „Sie haben ſich ſehr an ihrem Sohne betrogen, wenn Sie glauben konnten, daß er im Stande ſeie eine ſchlechte Handlung zu begehen." Und obwohl er es einige Monate vorher noch weit von ſich gewieſen hatte, „ſo im Tage hinein zu heirathen, ohne etwas gewiſſes zu haben", faßt er jetzt doch den raſchen Entſchluß, nicht erſt den väterlichen Segen abzuwarten, ſondern die Geliebte ſofort heimzuführen. Freilich war dieſer eilige Schritt nicht ganz ſeiner eigenen Initiative entſprungen und vielleicht auch durch eine moraliſche Verpflichtung, durch die er ſich gebunden fühlte, begründet. Frau Weber hatte ſich in ihrer Launenhaftigkeit und unſicheren Haltung bald auf die Seite Mozarts geſtellt, bald an den Vormund ihrer unverheirateten Kinder gewandt. Um klare Verhältniſſe zu ſchaffen, griff nun der Hofſekretär und Garderobeinſpektor Johann Thorwarth, der am Theater Einfluß beſaß und dadurch von einem jungen Opernkomponiſten nicht unbeachtet gelaſſen werden konnte, in die Angelegenheit ſeines Mündels ein und nötigte Mozart zur Unterſchrift eines feierlichen Verſprechens, nach dem dieſer „in Zeit von drei Jahren die Madelle Conſtance zu eheligen" ſich verpflichtete, und „wofern ſich die Onmöglichkeit bei mir ereignen ſollte, daß ich meine Gedanken ändern ſollte, ſo ſolle ſie alle Jahre 300 fl von mir zu ziehen haben". Wohl veranlaßte den Inſpektor hierzu der Verdacht, daß das Mädchen durch den „ſtarken Umgang" ins Unglück geraten, dann „ſitzen" bleiben und den ohnehin nicht allzu guten Ruf der Familie noch mehr gefährden könnte, vielleicht war es auch eine abgekartete Sache, um das ausgeworfene Netz enger zu ziehen und den verliebten Schwärmer zur Entſcheidung zu drängen. Und als Kon-

stanze vor den Quälereien der Mutter zu der einer ziemlich freien Lebensführung huldigenden Baronin von Waldstädten flüchtete und sich dadurch der Gefahr aussetzte, durch die Polizei gewaltsam wieder ins mütterliche Haus zurückgeschafft zu werden, da blieb Mozart nicht viel anders übrig, als diesen unhaltbaren Zuständen durch einen baldigen Entschluß ein rasches Ende zu bereiten und das Mädchen, mit dem er „schon so weit" war, sofort zu heiraten. Und der Entschluß wurde ihm um so leichter, da der Erfolg seines neuen Singspiels ihm eine glückliche Zukunft zu versprechen schien. Am 3. August 1782, etwa ein Jahr nach seiner Werbung um die Geliebte und einen halben Monat nach der glänzenden Erstaufführung der „Entführung aus dem Serail", unterzeichnete er den Heiratsvertrag auf Gütergemeinschaft, einen Tag später stand er in der Stephanskirche vor der Kopulation. Die empfindsamen Herzen schwammen in Tränen: „als wir zusamm verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; – davon wurden alle, sogar der Priester, gerührt. – und alle weinten, da sie Zeuge unserer gerührten Herzen waren." Das „fürstliche" Festmahl bestritt die Baronin von Waldstädten. Nach der Hochzeit traf aus Salzburg das Glückwunschschreiben der Schwester und die Einwilligung des Vaters ein, der zu seinem tiefen Schmerze erkannte, daß der Sohn seinen Händen für immer entglitten war, und durch ein weiteres Versagen seiner Zustimmung nicht noch eine völlige Entfremdung heraufbeschwören wollte. Das junge Paar zog in den zweiten Stock des Hauses „zum roten Säbel" auf der hohen Brücke. Der Erlös der Unterrichtsstunden bildete das hauptsächlichste Einkommen.

Während Mozart in Wien seine Existenz zu begründen und zu sichern begann und durch Verlobung und Heirat seinem Leben eine entscheidende Wendung gab, kam er auch in engste Berührung mit der Wiener Kunst und Künstlerschaft. Er verkehrt mit Joseph Starzer, auf dessen Kunst er in Wien schon früher immer wieder gestoßen war, mit dem beliebten Klavieristen Leopold Kozeluch, ebenso mit seinem alten väterlichen Freund Giuseppe Bonno. Das

Digitized by Google

Wiener Sinfonieorcheſter erregt aufs neue ſeine Bewunderung und mochte ihn mit den 40 Violinen, 10 Bratſchen, 8 Celli, 10 Kontrabäſſen und der doppelten Beſetzung der Blasinſtrumente an das Pariſer Orcheſter des „Concert des amatours“ erinnern. Die Beliebtheit, deren ſich das Klavierſpiel erfreute, veranlaßt ihn, Wien als das „Clavierland“ zu bezeichnen, wo „ſo viele gute Clavierſpieler ſind“. Er trifft Sonnenfels und Heufeld; Schröder, der „vornehme Akteur“, ſollte ihm auf Veranlaſſung des Intendanten Grafen Roſenberg bei der Wahl eines Operntextes behilflich ſein. Eifrig beſucht Mozart das Burgtheater: „ich wollte Dir wünſchen, hier ein Trauerſpiel zu ſehen! überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauſpiele (ſo) vortrefflich aufführt“. An „faſt allen Proben“ zur Gluckſchen Iphigenie nimmt er teil und faßt den Plan, ſeinen „Idomeneo mehr auf franzöſiſche Art einzurichten“ und neben einem Gluckſchen Reformwerk zur Aufführung zu bringen. Die Kräfte des Nationalſingſpiels lernt er kennen, die Cavalieri, Adamberger und Fiſcher. Über die neuberufene Sängerin Bernasconi, die einſt in ſeinem „Mitridate“ mitgewirkt hatte, ſchreibt er: „das iſt wahr – in Tragödien große Rollen zu ſpielen – da wird ſie immer Bernasconi bleiben. aber – in kleinen Operetten iſt ſie nicht anzuſehen – denn es ſteht ihr nicht mehr an. Und dann – wie ſie auch ſelbſt geſteht – ſie iſt mehr welſch als teutſch.“ Ein näherer Umgang bahnt ſich an mit dem Inſpizienten Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, deſſen Luſtſpiele er ſchon in München ſehen konnte, auch mit Umlauff, deſſen neues Singſpiel er „für eine Arbeit von 14 bis 15 Tägen“ hält. Es freut ihn, daß Umlauff zu anderen geäußert hatte: „das iſt gewiß, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern“. Auch zu den in Wien neu aufkommenden italieniſchen Muſikern muß er Stellung nehmen. Er hört Paeſiellos Melodien. Mit Mißvergnügen ſieht er, in welcher Gunſt Salieri beim Kaiſer ſteht. Den Opernkomponiſten Righini, der bei Meßmers wohnte, ſchilt er einen „großen Dieb“, der „ſeine geſtohlenen Sachen aber ſo mit Überfluß wieder öffentlich preisgibt und in ſo ungeheuerer Menge, daß es die

Digitized by Google

Leute kaum verdauen können". Der ihm vom Vater eingepflanzte Widerwille gegen die Italiener, der ihn freilich durchaus nicht zu einem ausnahmslosen Verdammungsurteil hinreißen konnte, spricht bei seinem Bericht über den „welschen" Clementi mit, mit dem er gleichzeitig vor dem Kaiser spielt: „Der Clementi spielt gut, wenn es auf Execution der rechten Hand ankömmt. Seine Force sind die Terzen-Passagen – übrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack. Mit einem Worte ein bloßer Mechanicus." Eine ganz andere Luft als aus den Kreisen des Burgtheaters, des Nationalsingspiels, der einheimischen Instrumentalmusiker und der Italiener wehte ihm entgegen bei dem Reichshofrat von Braun und dem aus Berliner diplomatischen Diensten nach Wien zurückgekehrten Illuminaten Baron Gottfried van Swieten. Hier erhielt er nach den spärlichen Proben, die ihm das Elternhaus, die Londoner und Mannheimer Reise geboten hatten, mit einem Male einen tiefen Einblick in die Musik Johann Sebastian, Philipp Emanuel und Friedemann Bachs sowie Händels, und sog sich voll an den wunderreichen Quellen norddeutscher Kunst.

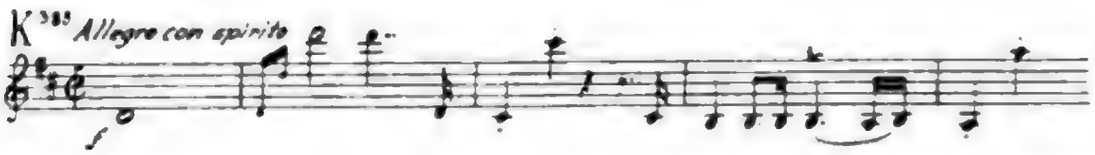
In den Wiener Kunst- und Gesellschaftskreisen suchte sich Mozart im Verlaufe des Jahres 1781 und der ersten Hälfte von 1782 nicht nur als Klavierspieler, sondern auch als Komponist heimisch zu machen, um seiner Existenz und seiner jungen Ehe eine festere Grundlage und weitere Mittel zu verschaffen. Solange er noch im „deutschen Hause" beim Erzbischof wohnte, entwarf er ein Rondo für ein Hornkonzert (K. 371), lieferte für den Salzburger Geiger Brunetti ein Rondo zu einem Violinkonzert (K. 373) und für den Salzburger Kastraten Ceccarelli eine Sopranarie (K. 374), der er für Frau Lange-Weber später ein strophisches deutsches Lied (K. 383) folgen ließ. Für Klavier schrieb er eine „Sonate in zweyen" (K. 448), die er mit dem Fräulein Auernhammer vortrug, ferner „Präludium und Fuge" (K. 394), von denen die Fuge, „unterdessen daß ich das Präludium ausdachte, abgeschrieben" wurde, sowie Variationen über Themen von Paesiello und Grétry (K. 352, 398). Ein im November 1781 bei Ar-

Digitized by Google

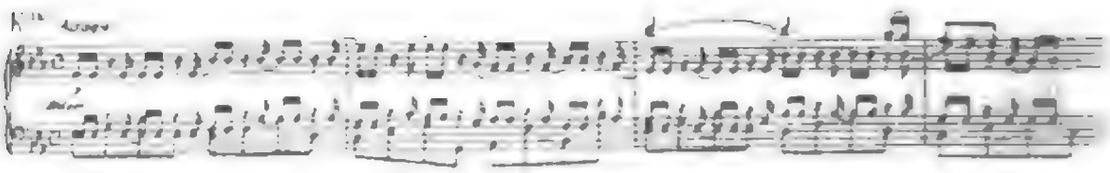
taria gestochener Zyklus von sechs Sonaten für Klavier und Violine, der zwei früher in Mannheim und Salzburg geschriebene Stücke (K. 296, 378) mit vier neuen (K. 376, 377, 379, 380) vereinigte, sollte seinen Namen in weitere Kreise tragen und ihm „Geld" einbringen. Ähnlichen Zwecken dienten die Variationen für Klavier und Violine über französische Lieder (K. 359, 360). Gelegenheitsstücke für die damals in Wien üblichen „Nachtmusiken" und „Harmoniemusiken", zu denen er gleich anderen Musikern herangezogen wurde, bildeten die drei Serenaden für Bläser (K. 361, 375, 388). Die erste Serenade mit den Bassetthörnern, die von jetzt ab in Mozarts Schaffen eine Rolle spielen, hatte er wohl schon größtenteils vollendet aus München mitgebracht. Und auch für eine Salzburger Festlichkeit steuerte er bereitwilligst im Juli 1782 wieder eine „Neue Haffner Sinfonie" (K. 385) bei, die er im Gedränge anderer Arbeiten innerhalb vierzehn Tage in so raschem Zuge hinschreiben mußte, daß sie ihm ein halbes Jahr später fast aus dem Gedächtnis entschwunden war und bei einer neuen Durchsicht freudige Überraschungen bereitete. Die neuen Violin-Klaviersonaten schließen sich stilistisch den Mannheimer und Pariser „Clavierduetten" an, die Bläserserenaden der früheren Serenaden- und Divertimentomusik, zu der sie Mozarts letzte Beiträge bilden. Wie die später zum Streichquintett umgearbeitete Cmoll-Serenade (K. 388) den Charakter einer liebenswürdigen Huldigungsmusik abstreift, so strebt die sechssätzige neue Haffner-Serenade gleich früheren Serenaden und Divertimenti über den Suitenrahmen hinaus und nähert sich dabei wieder so stark der Konzertsinfonie, daß sie unter Streichung des Marsches und des einen Menuetts dreiviertel Jahre später in Wien als reine, Mozarts erste Wiener Sinfonie vorgeführt werden konnte.

Unter dem Einfluß der Wiener Kunst mehren sich in diesen Stücken zusehends wieder die Joseph Haydnschen Züge, wobei sich in den Durchführungen bei der teilweisen Benutzung von Nebenmotiven und Übergangsgruppen noch immer Mozarts nicht geradlinige Entwicklung als Sinfoniemusiker zeigt. Wo der Klaviersatz

auftritt, wird dieser stellenweise vollgriffiger und vielleicht nach Clementis Vorbild terzenreicher; zu polyphonen Sätzen gab wohl der Verkehr bei Hofrat Braun und van Swieten Anregung. Präludium und Fuge sind die erste Frucht dieses Verkehrs. Die Sonaten- und Serenadensätze fließen in Frische und Freudigkeit dahin, die ähnlich der Gesellschaftsmusik der Salzburger Lehrjahre die Sorgenwolken verscheuchen und die innere Befriedigung über die errungene Freiheit erkennen lassen. Äußerungen des Großartigen, Schwebenden, weit Ausholenden:



neben solcher von tiefster Zartheit und Innigkeit der Empfindung:



kommen zur Geltung. Aber wenn einzelne Werke auch Schmerz und Wehmut zu bannen suchen, so können doch andere, wie die C moll-Serenade, Verzweiflung und wilde Leidenschaft nicht unterdrücken, arbeiten mit schicksalsschweren und abreißenden Motiven, mit plötzlichen Stockungen, spannenden und leisen Akkorden, grellen Dur-Steigerungen, Verdichtungen erregter, düsterer Stimmungen und treiben so in der unterhaltsamen Serenadenmusik ein unheimliches Spiel, das immer wieder Mozarts unberechenbares, dämonisches Naturell aufhellt. In der Behandlung des sechs- bis dreizehnköpfigen Bläserensemble, der Auswahl des melodischen Materials, der inneren und äußeren Gestaltung zeigen diese später vielfach zu Unrecht vernachlässigten Serenaden eine Reife und Höhe, die sie in die erste Reihe nicht nur von Mozarts bisherigen Instrumentalwerken, sondern der Serenaden- und Divertimentoliteratur des 18. Jahrhunderts überhaupt stellen dürften.

Digitized by Google

18. Die Entführung aus dem Serail (Juli 1781 – Juli 1782)

Ende Juli 1781 ging Mozarts langgehegter, sehnlichster Künstlerwunsch in Erfüllung. Stephanie der Jüngere, der als Übersetzer und Bearbeiter fast allein die Bedürfnisse des Nationaltheaters befriedigte, übergab Mozart nach längeren Verhandlungen einen neuen Singspieltext, der den durch phantastische und romantische Dichtungen in Wien beliebten Leipziger Kaufmann C. F. Bretzner zum Verfasser hatte. Bretzners Textbuch stammte aus dem Gebiete der Türkenoper, die an der italienischen, französischen und deutschen Bühne bereits auf eine längere Vergangenheit zurückblicken konnte und bei den an den Türkenkriegen stark beteiligten Wienern Interesse erwecken durfte. Die Fabel hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit Glucks „La rencontre imprévue" und Jommellis „Schiava liberata" und war auch der „Zaide" verwandt, die Mozart in Salzburg geschrieben und nach Wien zu Stephanie mitgebracht hatte.

Bretzners Stück liegen einfache, wenig verwickelte, mehr auf „Empfindung und innere Gemütsbewegung als auf äußere Handlung" zielende Vorgänge zugrunde, die Wielands Forderungen an das deutsche Singspiel gerecht wurden. Der spanische Edelmann Belmonte sucht seine Geliebte Constanze, die mit Blondchen, ihrer englischen Zofe, und Pedrillo, seinem Diener, in türkische Gefangenschaft geraten ist, aus dem Serail des Bassa Selim zu befreien. Die Liebenden werden auf der Flucht jedoch von dem eifersüchtigen Haremshüter Osmin entdeckt und wieder zurückgeschafft. Günstige Umstände ermöglichen dann doch die glückliche Vereinigung der Liebenden. Mit der Wahl dieses Textes, der in erster Linie für das norddeutsche Singspiel geschrieben war, kam Stephanie dem Zaidenkomponisten entgegen, und gemeinsam mit Mozart ging er nun an Umänderungen, die einerseits den Wiener Verhältnissen, andererseits der musikalischen Gestaltung Rechnung

Digitized by Google

tragen ſollten. Hatte Mozart ſchon bei der Idomeneo-Arbeit ſeine ſelbſtändige Stellungnahme gegenüber dem dargebotenen Texte gezeigt, ſo legte er auch jetzt durchdachte Grundſätze an den Tag, ohne die er fortan nicht mehr an neue Operntexte herantrat. Er ließ ſich, ſo froh er auch war, ein neues Stück für die Opernbühne ſchreiben zu können, nicht mehr wie bisher einen Text aufzwingen. Stephanies Vorſchlag hatte er angenommen, weil er das Sujet für ein Wiener Singſpiel geeignet hielt, dann aber auch, weil ihm der Kampf um die Geliebte infolge ſeines eigenen damaligen Erlebens naheging und in der „Entführung aus dem Serail" wohl die eigene „Entführung aus dem Auge Gottes" vorſchwebte. Im Verein mit Stephanie und verſchiedentlich gegen dieſen nimmt er Änderungen vor, wobei er an die „teutſchen Dichter" die Aufforderung richtet, „doch wenigſtens die Leute nicht reden" zu laſſen, als wenn „Schweine vor ihnen ſtünden". Er weiß, daß Stephanies Verſe, die Bretzner ſpäter in einem geharniſchten Proteſt gegen die Wiener Bearbeitung mit Recht als „herzbrechend" verſpottete, „nicht von den beſten" ſind, aber er kann „die in dem Stück ſelbſt ſich befindende Poeſie wirklich nicht verachten". Er veranlaßt Stephanie, der Muſik in den einzelnen Akten über das norddeutſche Singſpiel hinaus einen breiteren Raum zu erſchließen, Bretznerſche Dialoge zu muſikaliſchen Geſangsſtücken auszuarbeiten, und gedenkt dabei auch der Sänger und Sängerinnen, die für die Aufführung zur Verfügung ſtanden. Die Entführungsſzene, den Höhepunkt des Stücks, will er vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten verlegt haben, während für den dritten Akt eine „ganz neue Intrige" erſonnen werden ſollte. Der Schluß des Singſpiels erfährt unter den Händen der beiden Bearbeiter eine völlige Wandlung. Der Baſſa wird nicht wie bei Bretzner als Renegat und Vater Belmontes erkannt, ſondern er verzeiht als aufgeklärter, Metaſtaſios Königen verwandter Herrſcher großmütig und menſchlich, wie Joſeph II., wie Leſſings Sultan Saladin und Goethes König Thoas.

Die Suche nach einem Operntext und die Mitarbeit bei der

Neueinrichtung des Bretznerschen Stückes für die Wiener Singspielbühne rufen in Mozart wie schon beim „Idomeneo" auch den Ästhetiker auf den Plan, nicht einen, der die wissenschaftliche Ästhetik seiner Zeit beherrscht und zu ergänzen sucht, sondern den Praktiker, der die zeitgenössische Produktion beobachtet und schon eine Reihe von Opern selbst geschrieben hatte, dabei weder den Gedanken über die Opernkomposition an sich ausgewichen, noch auch den theoretischen Erörterungen der Pariser Enzyklopädisten aus dem Wege gegangen war. Dem Vater in Salzburg entwickelt er seine Grundsätze und Anschauungen: „glauben Sie denn, ich werde eine Opéra comique auch so schreiben, wie eine Opera seria? — so wenig Tändelndes in einer Opera seria sein soll, und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa sein, und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; — hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut." „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist . . . Das Drum beym Barte des Propheten ꝛc. ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Aria seie schon zu Ende — das allegro assai — ganz in einem andern Zeitmaß, und in einem andern Ton — eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen — weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der aria), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt. — Nun die Aria von Belmont in A dur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen Sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle Herz

Digitized by Google

ſchon angezeigt – die 2 Violinen in Oktaven. – Dies iſt die Favorit Aria von allen, die ſie gehört haben – auch von mir. – und iſt ganz für die Stimme des Adamberger geſchrieben. man ſieht das zittern – wanken – man ſieht wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt – welches durch ein crescendo exprimiert iſt – man hört das Liſpeln und Seufzen – welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt iſt."

„Bei einer Opera muß ſchlechterdings die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein. – warum gefallen denn die welſchen komiſchen Opern überall? – mit allem dem Elend was das Buch anbelangt! – ſogar in Paris – wovon ich ſelbſt ein Zeuge war. – weil da ganz die Muſik herrſcht – und man darüber alles vergißt. – um ſo mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur bloß für die Muſik geſchrieben ſind, und nicht hier und dort einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Wert einer theatraliſchen Vorſtellung, es mag ſein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte ſetzen – oder ganze Strophen, die des Komponiſten ſeine ganze Idée verderben. – Verſe ſind wohl für die Muſik das unentbehrlichſte – aber Reime – des Reimens wegen das ſchädlichſte; – die Herrn, die ſo pedantiſch zu werke gehen, werden immer mit ſamt der Muſik zugrunde gehen. – Da iſt es am beſten, wenn ein guter Komponiſt, der das Theater verſteht, und ſelbſt etwas anzugeben im ſtande iſt, und ein geſcheider Poet, als ein wahrer Phönix, zuſammen kommen."

Dieſe Äußerungen tun dar, daß Mozart die Oper als eine gegebene Kunſtgattung betrachtete, deren äſthetiſche Daſeinsberechtigung ihm auf ihrer zweihundertjährigen Entwicklung begründet erſchien und nicht lange Kopfzerbrechen verurſachte. Er wägt das Verhältnis von Poeſie und Muſik ab, deren Gemeinſchaft das muſikdramatiſche Kunſtwerk ſtiftet, und bekennt ſich im Gegenſatz zu Gluck, dem Reformer, eher zur italieniſchen Auffaſſung, bei der die Muſik entſcheidet. Es iſt vielleicht kein bloßer Zufall, daß die Urhandlung der Liebe, die Innenwelt des Gefühls, in ſeinen Opern in den

Mittelpunkt gerückt wird. Stellt er dabei auch als Genosse des Josephinischen Zeitalters durch Aufnahme Shakespeareſcher, auch aus der italieniſchen Oper bekannter Kontraſtfiguren dieſe Liebesidee unwillkürlich in einen ethiſchen Horizont ein, ſo erſtrebt er dabei doch keineswegs etwa im Sinne einer ſpäteren Zeit eine dramatiſche Geſtaltung ſittlicher Grundſätze oder philoſophiſcher Ideen, die den Anſpruch eines leitenden Grundgedankens für eine fortlaufende Opernreihe erheben. Auf die Löſung rein künſtleriſcher Ziele kommt es ihm an, auf eine freie Entfaltung der Kräfte der Muſik, ohne jedoch dieſen zu einer Willkürherrſchaft zu verhelfen. Der „Plan“ des Operntextes iſt ihm die Urzelle, dieſer „Plan“ ſoll aus dem Geiſte der Muſik geboren ſein. Der Komponiſt, aber nur derjenige, „der das Theater verſteht“, muß „ſelbſt etwas anzugeben im ſtande“ ſein. Muſikaliſche Ideen und muſikaliſche Charakteriſtiken von Bühnenfiguren „ſpazierten ſchon in ſeinem Kopf herum“, bevor einzelne Szenen in ihrer textlichen Faſſung vorlagen, ſie wurden in erſter Linie durch die Gemütsbewegungen der handelnden Perſonen, viel weniger durch den ſprachlichen Ausdruck hervorgerufen. In der muſikaliſchen Charakterzeichnung liegt für ihn der Schwerpunkt der Oper. Einem „geſcheiden Poeten“ obliegt die ſprachliche Ausarbeitung, wobei dieſer ſich dem Muſiker „gehorſam“ unterzuordnen, Reime um der Reime willen ſchlechthin preiszugeben und „Wörter nur bloß für die Muſik“ zu ſchreiben hat. Dieſe Unterordnung ſollte keine Geringſchätzung der Poeſie bedeuten oder einer Vernachläſſigung der Sprache das Wort reden. Opera buffa und ſeria ſind ihm Gebiete, deren Ausdrucksmittel nicht wild durcheinander geworfen werden können. Nach wie vor verteidigt er den muſikaliſchen Ausdruck der Affekte in den Geſängen, aber er ſieht in ihm gleich den großen Neapolitanern nicht lediglich äußerliche Tonmalerei, ſondern vor allem ein Mittel zur Darſtellung von Seelenzuſtänden. Die Geſtalten ſeiner Bühnenfiguren ſteigen in ſeinem Innern auf und gewinnen in allmählich zu völliger Klarheit fortſchreitender Erfühlung Umriß, Leben und Charakter, daß ſie wie lebendige

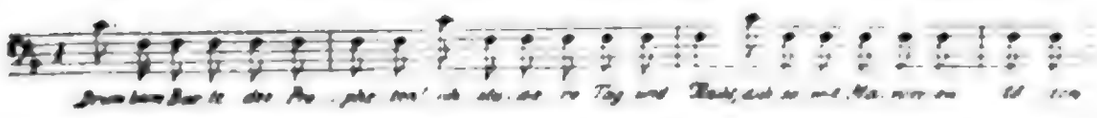
Menschen vor ihm stehen. Als Schüler Christian Bachs und der Neuneapolitaner, als Kenner französischer Ästhetik und des Burgtheaterstils betont er die Diskretion bei der musikalischen Darstellung von stärksten Leidenschaftsausbrüchen, eine „das Ohr auch in der schaudervollsten Lage niemalen beleidigende“ Tonsprache, die fern vom ungeschminkten Naturalismus das Rohe, Krasse veredelt. Ästhetische Anschauungen schließen sich hier wie schon früher bei der Idomeneo-Arbeit zusammen, die das Schaffen des Opernkomponisten nicht auf somnambulische Zustände, sondern auf bewußtes Erfassen der in Frage kommenden Probleme zurückführen.

Der Musiker, der solche Gedanken in sich herumtrug, ging nicht wahl- und kritiklos an ein neues Textbuch heran. Hieraus erklärt sich neben der Einstellung auf die Wiener Singspielbühne die Umarbeit, die Mozart mit Stephanie an Bretzners Original vornahm. Freilich wurde diese Umarbeit nicht in dem Umfang und der tiefgreifenden Weise bewältigt, die von vorneherein beabsichtigt waren. Dem vielgeschäftigen, nicht gerade von literarischen Skrupeln geplagten Stephanie ging bald die Geduld aus. Mit leichter Feder setzte er sich hurtig über die Hindernisse hinweg, die sich bei der Neufassung des Textes aufdrängten. Und auch Mozart ließ, sei es daß die Zeit drängte, sei es daß die Bräutigamspflichten ihn stark in Anspruch nahmen, seinem Librettisten schließlich freie Bahn und verzichtete auf textliche Eingriffe, die den Schluß des zweiten Aktes und den dritten Akt von Grund aus neu gestaltet hätten. Er stand ab von der Verlegung der äußerst wichtigen Entführungsszene an den Schluß des zweiten Aktes, brach mit den Skizzen zum Ensemblesatz plötzlich ab und ließ den gesprochenen Dialog an seine Stelle treten. Und mit der Ausdehnung des gesprochenen Dialogs auf die ganze Partie des Selim verurteilte er den Bassa zu einer reinen Sprechrolle. Daß sich der Gipfelpunkt des Stückes im gesprochenen Dialog abwickelte und der Bassa teils als Sprechrolle, teils als stumme, pantomimische Person behandelt war, mochte im norddeutschen Singspiel weniger auffällig erscheinen, obwohl schon Bretzner in der Entführungsszene auf einen größeren Ensemblesatz

Digitized by Google

gerechnet hatte, aber in der Stephanie-Mozartſchen Wiener Neufaſſung, in welcher der Muſik ein ganz anderer Spielraum gelaſſen war, mußte dieſe Behandlung der Hauptſzene und der nicht unwichtigen Baſſafigur als eine Vernachläſſigung muſikdramatiſcher Pflichten wirken.

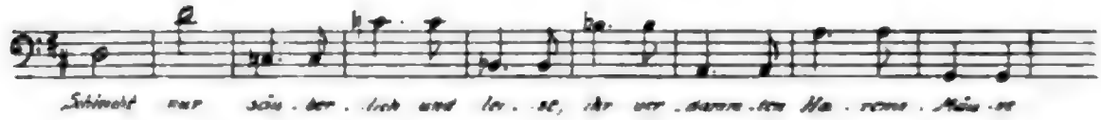
Wie Stephanie in der Verſifizierung, der Aufnahme des Humanitätsgedankens, der Verbreiterung der der Muſik überlaſſenen Teile das Original Bretzners in die Formen des Wiener Singſpiels umzugießen ſuchte, ſo ſchloß ſich auch Mozart mit der Muſik der „Entführung“ (K. 384) dem Stil des damaligen Wiener Singſpiels an, dem er nach dem Jugendverſuch von „Baſtien und Baſtienne“ bereits mit der „Zaide“ ſich genähert hatte. Mit den reicheren muſikaliſchen Mitteln über das norddeutſche Singſpiel hinausgehend, aber nicht in jener maßloſen Übertreibung des tollen Kunterbunts mannigfachſter Stilarten, wofür Umlauffs „Bergknappen“ ein geradezu klaſſiſches Beiſpiel bieten, verknüpfte er Stilelemente der Opera buffa und Opéra comique mit ſüddeutſcher Liedmuſik und erweiterte den Kreis auf das Inſtrumentalkonzert und ältere Oratorienaccompagnato. Auch eine kurze Melodramſtelle fehlt nicht. Der Komponiſt der „Finta giardiniera“ greift für die Geſänge des Osmin, des Pedrillo und auch des Blondchens zum italieniſchen Buffogut, zu Dreiklangsmelismen, raſch wechſelnden Sekundenfolgen, Skalenläufen und Sprüngen, zu leichten Parlandoſtellen, aus denen einzelne Töne funkenartig herausſpringen:



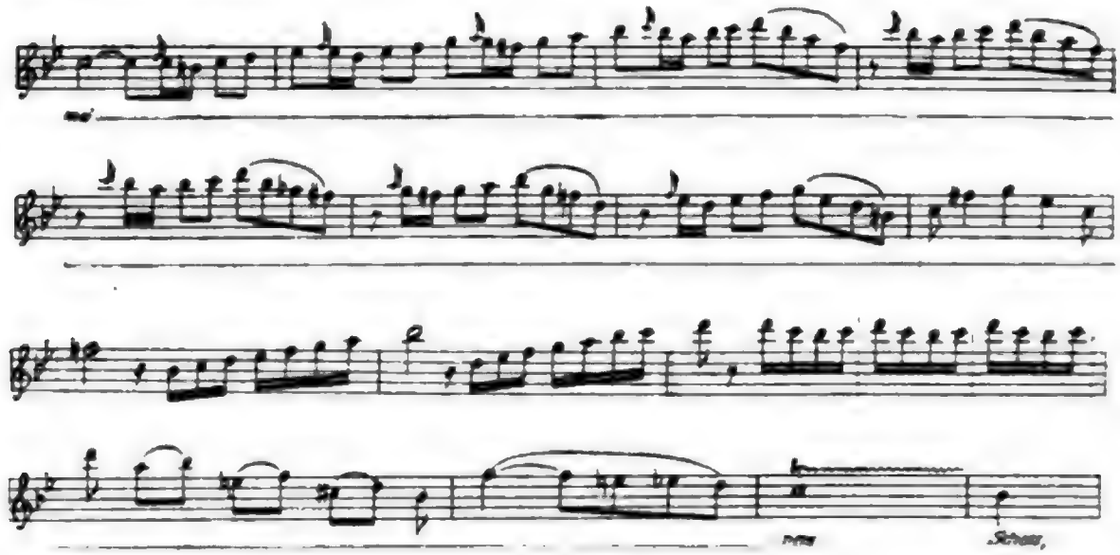
Mit der Freiheit und Verſchiedenartigkeit der Arienformen kommen aus der Buffa die Enſembles und Chöre, die bewegliche Orcheſterführung mit ſelbſtändigen Einwürfen und motiviſchen Abwandlungen. Mit Vorliebe werden wieder die zweiteiligen Arien verwendet. Wohl auf Piccinni weiſen Osmins Sizilianoliedchen beim Feigenpflücken „Wer ein Liebchen hat gefunden“ ſowie das für

Digitized by Google

weitere Wiener Kreise berechnete „Saufduett", in dem der Haremswächter zum Wein bekehrt wird und Pedrillo triumphierend die Wirkung seiner List beobachtet. Mit Traetta-Paesiellos chen Mitteln macht Osmin nach dem mißlungenen Fluchtversuch der Liebespaare seinem wollüstigen Behagen Luft und schwelgt im Vorgenusse seiner Henkersfreuden:



Die sanften, empfindsamen Töne Christian Bachs schlägt Belmontes Arie „O wie ängstlich, o wie feurig" an. Dabei verleugnet sich, wo die Seria in die Buffa mit einspricht, in Mozart nach wie vor nicht der Neuneapolitaner, der dem Charakter der Constanze als Opfer an die „geläufige Gurgel der Madelle Cavalieri" fremde Züge einverleibt:



Eine gespreizte Primadonna drängt sich da vorübergehend als eine zweite, neue Constanze in den Singspielrahmen, deren Ergüsse mit einer reichen Last instrumentaler, von unrichtigen Stellen auslaufender Gesangskoloraturen und äußerlich pathetischer Gefühlsäußerungen befrachtet sind. Den Zeitgenossen mochte Constanze an solchen Stellen als Heroine erscheinen. Gegenüber den Stilelementen der italienischen Oper treten die der Opéra comique

Digitized by Google

etwas zurück. Der grämliche Humor Dunis mag auf Osmins Charakterzeichnung abgefärbt haben, das exotisch-türkische Kolorit in Monsignys „Le Cadi dupé" und Glucks „La rencontre imprévue" auf die Ouvertüre, die Janitscharenchöre und einzelne Begleitungen der Osmingesänge, französischer Chansonton auf Blondchens Stücke. Nach französischem Muster wurde die Ouvertüre mit der ersten Szene eng verknüpft, und fand wie in Umlauffs „Bergknappen" der Rundgesang Eingang, der am Schlusse des Stückes von den Liebenden einzeln der Reihe nach angestimmt und durch den Chorrefrain bekräftigt wird. Auf einer anderen Seite steht das Konzert, das in der breiten Einleitung zu Constanzes Bravourarie „Martern aller Arten" vier obligate Instrumente, Flöte, Oboe, Geige und Cello, vorführen und, die Singstimme dabei als ihre Genossin betrachtend, auch auf die Arie ausdehnen. Und im Accompagnato des dritten Aktes, in dem Constanze mit Worten norddeutscher Kantatendichtung den Tod als „Übergang zur Ruh" und „Vorgeschmack der Seligkeit" preist, klingen vielleicht unter der Einwirkung der van Swietenschen Sonntagsmusik ernste religiöse Töne an, die von den Streichern nach Venezianer Art mit breiten, ausgehaltenen Orgelakkorden gestützt werden:

Diese den verschiedensten Quellen entstammenden Stilelemente vom Buffospiel und der Seria-Arie bis zum Instrumentalkonzert und Kantatenrezitativ verbinden sich mit volkstümlichen deutschen Liedern, welche auch die Wiener Lokalfarbe nicht vermissen lassen, aber dabei den in der „Zaide" gelegentlich angeschlagenen Bänkelsängerton meiden:

Die Ausstrahlungen dieser Lieder sind auch außerhalb der Stücke,

Digitized by Google

in denen ihre ausgeſprochene Eigenart zutage tritt, ſpürbar und verſtärken den deutſchen Singſpielcharakter.

Ein Ausgleich dieſer innerhalb eines Singſpiels gebotenen mannigfaltigen Stilarten, die unter den Händen kleinerer Talente wie Umlauff nicht ſelten einen bunten Wirrwarr erzeugten, konnte nur durch einen Künſtler bewirkt werden, der die Kraft beſaß, die Riſſe einigermaßen zu kitten und die ſtiliſtiſchen Gegenſätze weniger fühlbar zu machen. Dies gelang Mozart durch die höhere Auffaſſung des Stoffes und dann durch die muſikaliſche Charakterzeichnung, die er einzelnen Perſonen zu teil werden ließ. Bereits in der Ouvertüre bekundet er dieſe Auffaſſung, wenn er die phantaſtiſche Welt des Morgenlandes, wie ſie in der damaligen Vorſtellung des Mitteleuropäers lebte, im Orcheſter hervorzauberte und in dieſe dann plötzlich eine Moll-Elegie hineinſtellte, die ſich beim Öffnen der Gardine ſogleich in Belmontes Geſang „Hier ſoll ich dich denn ſehen, Conſtanze“ in Dur widerſpiegelt. Es handelt ſich für Mozart in der „Entführung“ nicht um eine türkiſche Abenteurergeſchichte, ſondern vor allem um ein Bild aus dem Reich der Märchenträume, um das durch ſein eigenes Erlebnis ihm beſonders nahegerückte Grundmotiv der treuen Liebe zweier jungen Menſchen, das er ſchon in der Ouvertüre als treibende Kraft des muſikaliſchen Dramas in den Vordergrund ſtellt. Belmonte wird durch Mozarts Muſik aus dem üblichen Liebhaber der italieniſchen und franzöſiſchen Opernbühne der empfindſame, romantiſche deutſche Schwärmer, der ſich – wie Mozart ſelbſt in der Liebe zu Konſtanze – eine innere Welt unendlicher Sehnſucht aufbaut und dieſe im letzten Abſchnitt des Schlußduetts mit Conſtanze „Mit der Geliebten ſterben, iſt ſeliges Entzücken“ in eine ſchlichtinnige, verklärende Melodie ausklingen läßt. Seine Sologeſänge ſind mit Chromatismen und ſeufzerartigen Motivbildungen förmlich durchtränkt. Er iſt der Vorbote des Pagen Cherubin, der Abkömmling jener weichen, die tiefſten Gemütszuſtände mehr ahnenden Jünglingsnaturen, die ſchon früher gelegentlich in Mozarts Opern auftauchten. Wuchs die Conſtanze viel weniger zu einer geſchloſſenen

Figur heran, offenbaren von ihren Sologeſängen nur Arienteile und die Gmoll-Arie des zweiten Aktes, welche der Erinnerung entſchwundenen Glückes gilt und dem erſten Iliamonolog des „Idomeneo" naheſteht, ihr wirkliches Weſen, ſo glückte Mozart mit dem Osmin, einem türkiſchen Verwandten des Falſtaff, eine Geſtalt, die nicht in verſchiedene Charaktere zerfällt oder wie Belmonte einen einprägſamen Typus der Wertherzeit darſtellt, ſondern durchweg und unabhängig von einer beſonderen geiſtigen Zeitſtrömung mit individuellſtem Leben erfüllt und zugleich ins allgemein Menſchliche gewandelt iſt. Dieſer Burſche, verſchlagen und feige, boshaft und tölpiſch, brutal und ſklaviſch, ein heimlicher Freund des Bacchus und lüſterner Werber um Frauengunſt, außer Rand vor Freude und Mordgier, als es ans „Halszuſchnüren der verdammten Haremsmäuſe" gehen ſoll, ſelbſt bei der Löſung des Konflikts am Schluſſe des Stückes noch immer derſelbe, dem ſogar der allgemeine Rundgeſang nach einigen Takten im Halſe ſtecken bleibt, das iſt kein nachgepauſter Orientale aus der von Mozart geleſenen Tauſend und einer Nacht, ſondern eine originale Schöpfung, vom Anfang bis zum Ende aus einem Guſſe und nicht unter dem Geſichtswinkel einer grotesken Buffo-Rolle geſehen. Und wenn dieſer Osmin Hanswurſtallüren an den Tag legt oder bei der von Flötenfiguren umſponnenen Stelle „vom Mondenſcheine" von romantiſchen Anwandlungen heimgeſucht wird, dann ſehen wir ſchon hieraus, daß auch deutſches Blut in ſeinen Adern rinnt. Nicht die muſikaliſche Perſonencharakteriſtik an ſich, die in der Opera buffa und Opéra comique, auch im deutſchen Singſpiel ſchon lange heimiſch war, bedeutet Mozarts Leiſtung, ſondern die Art, wie er die vorhandenen Mittel für die ihm vorſchwebende Kontraſtfigur zu Belmonte ausnutzte und ſeinen Osmin ſchuf. Da wächſt eine der großen, plaſtiſchen, echt Mozartſchen Geſtalten heraus, wie wir ſie durchweg in ſeinen folgenden Meiſterwerken bewundern, die, wenn ſie einmal auf der Bühne erſchienen ſind, als unvergeßliche Bilder in der Erinnerung weiterleben.

Dieſe muſikaliſche Charakteriſierungskunſt prägt ſich auch in dem ausgedehnten Quartett aus, das den zweiten Akt beſchließt. Belmonte und Conſtanze, Pedrillo und Blondchen wandeln im vertrauten Geſpräch durch den Garten. Die Äußerungen der Freude über das Wiederſehen, die leiſen Zweifel der Männer über die Treue der beiden im Harem gefangenen Frauen, die Erregung der Frauen über die Eiferſucht der Männer ſind für beide Gruppen ſcharf auseinandergehalten. Belmonte ſingt nicht wie ſein Diener, Conſtanze nicht wie ihre Zofe. Belmonte plappert nicht mit einem Schwall von Tönen wie Pedrillo; Conſtanze bricht nach Belmontes Frage in Tränen aus, während Blondchen die Sache nicht ſo ernſt nimmt und den zweifelnden Pedrillo durch eine Ohrfeige belehrt. Und als die beiden Paare ſich verſöhnen, gibt Mozart das Trennende auf und hebt, das Grundmotiv des Stückes verklärend, den gemeinſamen Geſang in die Sphäre tiefſten Seligkeitsgefühls, in der kaum ein Stäubchen von Stephanies banaler Proſa mehr haften bleibt:

Die Muſik reagiert nicht wie in einem italieniſchen Finale auf die äußere Handlung, ſondern auf die inneren Vorgänge, Liebesjubel, Eiferſucht und Verſöhnung, und beſtimmt hiernach die Entwicklung des Enſemble. Vom Schlußquartett der „Zaide“ ſchlug Mozart die Brücke zum Quartett der „Entführung“, das textlich wie muſikaliſch kein dramatiſches Finale bedeutet, aber ein glänzendes Licht auf Mozarts geniale, eigenartige Enſemblebehandlung wirft.

Von Mozarts muſikaliſcher Charakteriſierungskunſt blieben in der „Entführung“ teilweiſe auch die Nebenperſonen nicht unberührt. Verleugnet die Zofe Blondchen in ihrer Beweglichkeit

und Lebhaftigkeit auch nicht eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Mädchenfiguren der Buffa und Comique, ſo ſchimmert in ihr doch auch bereits eines jener liebenswerten deutſchen, naiven Geſchöpfe durch, wie ſie Mozart ſpäter mit der Suſanne und Zerline geſchaffen hat. Eine Leporellogeſtalt iſt ihr Partner Pedrillo, der ſeinen geborgten Heldenmut zur Schau trägt, ohne aber dabei die feige Bedientennatur verbergen zu können. In ſeine Kampfesarie blaſen kühn die Trompeten herein, halten aber wie erſchrocken gerade da inne, wo ſie zünden ſollen, als wollten ſie über Pedrillos Entſchloſſenheit Zweifel hegen, und der plötzliche Trompetenſtoß bei Pedrillos „Friſch zum Streite" klingt mehr wie ein Angſtruf als eine Siegesfanfare. Ein auserleſenes Stück iſt Pedrillo kurz vor der Entführungsſzene mit der Romanze „Im Mohrenland" anvertraut: eine phantaſtiſche, die Tonalität ſtets wechſelnde Siziliane in Moll von fremdländiſcher Märchenſtimmung, in die ſich Angſt und Unruhe miſchen.

Eine nicht unweſentliche Stütze bot dieſen Geſängen und Enſembles das Orcheſter, das gegenüber der „Zaide" unter Berückſichtigung der Wiener Verhältniſſe reicher bedacht iſt, aber abgeſehen von den Teilen, wo es das türkiſche Kolorit erforderte, den Aufwand der Idomeneo-Inſtrumentation ſtilgemäß außer acht läßt und eine homophone Durchſichtigkeit zeigt. Wiederum bildet es einen dramatiſchen Faktor, ſinngemäß nicht von der Sprechgewalt, wie ſie die Idomeneo-Tragödie auslöſte. Einer Gruppe oder einzelnen Inſtrumenten iſt in den Mund gelegt, was die Perſonen nicht ausſprechen oder, wie in der Eiferſuchtsſzene im Schlußquartett des zweiten Aktes, kaum anzudeuten wagen, die Holzbläſer treten mit Soloſätzen oder charakteriſtiſchen Verdoppelungen hervor. In Conſtanzes G Moll-Arie ſingen die Flöten, Oboen und Fagotte, zu denen ſich die Baſſetthörner mit ihrer dunklen, weichen Klangfarbe geſellen, das Motiv des Zaidenquartetts herein; langgezogene Oboentöne breiten über den Adagioanfang von Conſtanzes erſter Koloraturarie einen zarten Schimmer verſchwebender Erinnerung. Die Streicher geben durch

Digitized by Google

ihr Pizzikato der Romanze Pedrillos eine guitarrenartige Begleitung und erhöhen durch den Klang ihrer tiefen Lagen die verklärende Stimmung des Verſöhnungsquartetts. Pickelflöte, Trommel, Becken und Triangel dienen zu koloriſtiſchen Zwecken und riefen bei den Zeitgenoſſen eine geradezu betäubende Wirkung hervor.

Die Perſonen der „Entführung" trugen fremdländiſche Koſtüme und ſangen verſchiedentlich mit italieniſchen und franzöſiſchen Ausdrucksmitteln, aber die Seelen, die ihnen Mozart eingehaucht hatte, verleugneten nicht ihre deutſche Herkunft. Sind die Spuren der Übergangszeit, der das Wiener Singſpiel damals unterworfen war, auch in noch unverſchmolzenen Stilbeſtandteilen bemerkbar, die Gefühlswelt, die aus den Perſonen meiſt ſprach, gab dem Stück doch einen ſtark deutſchen Charakter. Der Muſiker, welcher der Buffa naheſtand und im „Idomeneo" nicht lange vorher noch eine große Seria geſchaffen hatte, ſagte ſich mit dieſem Wiener Singſpiel innerlich endgültig von den Italienern los. Wie die Wiener Singſpielkomponiſten nach Goethes Wort durch die „Entführung niedergeſchlagen" wurden, ſo vermochten auch die damaligen Muſiker der Buffa und Comique dem Herzensreichtum des Liebespaares und der Urſprünglichkeit der Osmingeſtalt kaum ähnliche Leiſtungen gegenüberzuſtellen. Es verrät einen deutſchen Zug, daß das Singſpiel in dieſer Weiſe angefaßt und vertieft iſt. Ein Vergleich der „Entführung" etwa mit Umlauffs „Bergknappen" oder auch mit Salieris „Rauchfangkehrer" lehrt, wie weit das Genie in dieſer Hinſicht die Wiener Singſpielmuſiker auf gemeinſamem Wege überholte. Mozart hatte mit der „Entführung" das deutſche Singſpiel geſchrieben, zu dem ihn auf der großen Reiſe nach Mannheim und Paris immer wieder ein innerer Zwang getrieben hatte. Erſt neun Jahre ſpäter, in ſeinem Todesjahre, wandte er ſich mit der „Zauberflöte" wieder dem Wiener deutſchen Singſpiel zu.

Am 16. Juli 1782 ging die „Entführung" auf kaiſerlichen Befehl am k. k. Burgtheater zum erſten Male in Szene. Es war ein für die Geſchichte des jungen Wiener Singſpiels denkwürdiger

Abend. Die jugendliche Cavalieri, Salieris Schülerin, sang die Constanze, Adamberger und Fischer, ebenso treffliche Sänger wie Schauspieler, der letztere mit einem außergewöhnlichen Stimmumfang, hatten die Rollen des Belmonte und des Osmin. Der Applaus des zahlreich erschienenen Publikums war groß, aber es wurde auch gezischt. Wenn auch die zeitgenössische Kritik betonte, daß das Singspiel „die Erwartung des Publikums" übertroffen habe und „des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, den lautesten und allgemeinsten Beifall" fanden, die Mehrzahl der Zuhörer hielt sich doch wohl eher an die ihr näher liegenden Teile als an die Szenen, mit deren neuartiger genialen Fassung sie noch wenig anzufangen wußte. Auch der Kaiser, der Protektor des Wiener Nationalsingspiels, mochte sein anerkennendes Urteil mit einem Vorbehalt aussprechen, als er zu Mozart sagte: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart," worauf Mozart verletzt entgegnet haben soll: „Gerade so viel, Eure Majestät, als nötig ist." Gluck wohnte einer Aufführung bei, machte Mozart „viele Complimente" und lud ihn zu Tische ein. Der preußische Gesandte am Wiener Hofe, Baron von Riedesel, der auch als Illuminat Mozarts Gönnern näher stand und vielleicht von diesen veranlaßt worden war, sich für das Werk einzusetzen, bemühte sich, die „Entführung" für Berlin zu erhalten. Im Laufe des Jahres 1782 fand noch eine Reihe von Wiederholungen statt, unter ihnen eine am Vorabend von Mozarts Hochzeitstag, eine andere zu Ehren des russischen Hofes, wobei Mozart selbst dirigierte, „teils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, teils um mich den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Erst mit der Auflösung des Nationalsingspiels im Februar 1788 verschwand die „Entführung" vom Spielplan des Wiener Theaters. Was aber noch keinem Opernwerk Mozarts bisher vergönnt war, gelang der „Entführung", sie fand schon bald den Weg an auswärtige Bühnen, nach Leipzig, Bonn, München, Mannheim, Frankfurt am Main, Salzburg und anderen Städten.

Digitized by Google

Die Aufführung in der böhmischen Hauptstadt von 1783 legte den Grund zu jenen starken Prager Sympathien, die sich für Mozart in der Folgezeit besonders wertvoll erweisen sollten. „Alles war hingerissen", schreibt Niemtschek, „alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente . . . von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden."

Mozart erhielt für „Componierung der Musik die Entführung aus dem Serail" 426 Gulden 40 Kreuzer. Bei den auswärtigen deutschen Aufführungen ging er unter der damaligen Schutzlosigkeit der Autoren in Deutschland aller Wahrscheinlichkeit nach leer aus. Auch um den Ertrag eines Klavierauszugs kam er durch die Geschäftstüchtigkeit Augsburger und Mainzer Verleger, die nach damaligen deutschen Gepflogenheiten fremde Geistesarbeit als die eigene betrachteten. In Paris hätte ihm ein solcher Singspielerfolg dank des königlichen Privilegs wohl ein kleines Vermögen eingebracht und seinem jungen Hausstand eine sichere Grundlage geschaffen. So aber mußte er auf eine finanzielle Ausbeute seines Werkes verzichten und sich mit ehrenden Anerkennungen begnügen.

Die Augen der deutschen Kunstfreunde richteten sich nun auf den jungen Wiener Musiker.

Digitized by Google

19. Die junge Ehe (Mitte 1782 – 1786)

In der Künstlerehe spielen die Frauen eine sehr verschiedenartige Rolle. Den einen, die wie Luise Gottsched, Karoline Schlegel, Bettina von Arnim selbst von produktivem Drang erfüllt waren und auf Schaffen und Schicksal ihrer Ehemänner Einfluß ausübten, stehen andere wie Meta Klopstock, Eva Lessing, Christiane Goethe gegenüber, die im Leben ihrer Gatten weniger für den Künstler als den Menschen Bedeutung gewannen. Aus dem Kreise der einen stammte Faustina Bordoni, die auf der Höhe ihrer Erfolge den weltberühmten Meister der Neapolitaner vor ihren Triumphwagen spannte und als Hasses Gattin der regsamen Fama Gelegenheit zur dunklen Tätigkeit bot, aus dem der anderen Konstanze Weber, die sich Mozart aus der dunstigen Witwenstube im „Auge Gottes" zur Lebensgefährtin geholt hatte.

Mozart war im Elternhause Zeuge eines ehelichen Verhältnisses gewesen, in dem ernstere Konflikte keinen Boden fanden und die Frau sich gerne dem Manne unterordnete, ohne jedoch ihre Rechte völlig preiszugeben. Hier herrschten geordnete Zustände, gegenseitige Achtung und das aufrichtige Bemühen, das Leben einander nicht zu erschweren, die Musik galt als göttliches Geschenk, das nicht nur das tägliche Brot verschaffte, sondern auch die kleine Häuslichkeit mit Sonnenstrahlen durchleuchtete. Auch in andere, zerrüttete Eheverhältnisse hatte Mozart auf seinen Reisen einen Blick tun können, aber sie vermochten in ihm das Vorbild des Elternhauses nicht zu verdunkeln. So träumte er denn mit den freundlichsten Vorstellungen von der Ehe in die Flitterwochen hinein, die ihm eine glückliche Zukunft zu versprechen schienen. Er hatte sich ein junges zwanzigjähriges Weib genommen, dessen „gutherziges" Wesen und „wirtschaftlicher" Sinn das Beste erhoffen ließen. Und Konstanze rechtfertigte zunächst in vollem Maße die Liebe und das Vertrauen, das ihr Mozart entgegenbrachte. Sie suchte sich ihm „vortrefflich anzuschmiegen",

Digitized by Google

ging auf ſeine Gewohnheiten ein, ſchnitt ihm beiſpielsweiſe bei Tiſch die Fleiſchgerichte, nahm ſeine gelegentlichen Zerſtreuungen willig in Kauf. Wenn ſeine Stimmung plötzlich umſchlug, er „nichts mehr hörte und ſah“, ſondern mit „ewiger Bewegung der Finger an einem Teile des Körpers auf und abging“, dann ſchwieg ſie und begann erſt, als er ſich zum Niederſchreiben ſetzte, ſeinem Wunſche gemäß Märchen zu erzählen. Sie beſuchte mit ihm das gemietete Vorſtadtgärtchen, den Prater, wo es ihm bei ſchönem Wetter „gar zu angenehm“ war, machte mit ihm Ausflüge, wo ſein „gewöhnlich mehr in ſich gezogenes und düſteres, als munteres und freies Geſicht ſich nach und nach aufheiterte“ und er dann zu ſingen anfing. Sie teilte ſein Vergnügen am Tanzen, veranſtaltete mit ihm in der neuen Wohnung im Herberſteinſchen Hauſe auf der hohen Brücke einen großen Hausball und trat auch als Partnerin in dem von ihm „leidenſchaftlich“ geübten Billardſpiel ein, für das er ſich ein eigenes Billard angeſchafft hatte. Freunden und Tiſchgenoſſen des Gatten, die ſich zuweilen ziemlich wahllos im Mozartſchen Hauſe zuſammenfanden und die Gutmütigkeit des Hausherrn ausnützten, war ſie keine übelwollende Gaſtgeberin. Daß der Gatte Wein und Punſch gelegentlich auch „bis zur Luſtigkeit“ trank und mit alkoholiſchen Getränken ſich manchmal bei angeſtrengter Arbeit zu ſtärken und zu beleben ſuchte, erſchien ihr ſelbſtverſtändlich und erſt ſpäter maßlos übertreibenden Gegnern als Kennzeichen des notoriſchen Säufers. Sie durchlebte mit dem Gatten heitere und trübſelige Tage, gab nach Wiener Art mit leichten Händen aus, wenn die Geldmittel reichlicher floſſen, und ſchickte ſich darein, wenn Mangel zu beſcheidener Lebensweiſe zwang. Zeitgenoſſen, wie der angeſehene irländiſche Sänger Michael Kelly und der Prager Profeſſor Franz Xaver Niemtſchek, die Mozarts kannten, ſchildern ſie als „reizende, gute und liebevolle Frau“. Wie Konſtanze den Eigentümlichkeiten des Gatten Rechnung trug, ſo ließ es vor allem dieſer ihr gegenüber nicht an zärtlicher Rückſichtnahme fehlen. Er unterhielt ſie mit Späßen, Scherzen und den „drolligſten Ein-

fällen", um sie bei guter Laune zu erhalten, und gab auch nach, wenn sie auf ihrem vermeintlichen Rechte beharrte. Er schreibt ihr humoristische Lieder, um sie zur Fröhlichkeit zu stimmen, unterstützt sie in der Führung des Haushaltes und legt zeitweise ein Ausgabenbüchlein an, kümmert sich um Köchin und Magd und schreitet gegen die „impertinente" Aufführung der Dienstboten mit gepfefferten „Predigten" ein. Vor dem Morgenritt, den er auf ärztliche Anordnung zur Förderung der körperlichen Bewegung unternimmt, steckt er Zettelchen mit guten Wünschen und Ermahnungen an ihr Bett. War die Gattin krank, dann empfängt er jeden Besucher mit dem Finger auf dem Munde. Er wußte, daß er für seine Arbeiten von der Gattin keine stärkere geistige Anregung erwarten durfte, und verlangte sie auch nicht. Eine Frau vom Schlage der Enzyklopädistendamen, die mit Kielfeder und Pinsel arbeiteten und als Virtuosinnen der Rede das Interesse der Salongäste auf sich lenkten, konnte ihn im Gesellschaftsleben wohl fesseln, wäre jedoch in der Ehe kaum nach seinem Geschmacke gewesen. Schillers um 1788 entstandenes Spottgedicht auf die „berühmte Frau" hätte er, falls es ihm zu Gesicht gekommen wäre, wohl mit heiterer Zustimmung begrüßt. Daß Konstanze als Erbteil der Weberschen Familie immerhin einen musikalischen Sinn besaß, mit einer artigen, an Luise erinnernden Sopranstimme sang, einigermaßen Klavier spielte und auch bei häuslichen musikalischen Veranstaltungen mitwirken konnte, erfüllte ihn aber mit Freude und Dankbarkeit. Er prüfte nicht lange, ob ihre Begeisterung für Bachsche und Händelsche Fugen wirklich einer inneren Neigung entsprang und nicht vielmehr einem äußerlichen Eingehen auf seine neuen Studien, ob sie seinen großen Werken ganz zu folgen vermochte und nicht eher an seinen leichteren, komischen Gelegenheitsstücken Gefallen fand. Er war zufrieden, daß er mit ihr überhaupt musizieren konnte, und dieses gemeinsame Musizieren ließ auch manche Mißhelligkeiten überwinden, die in der jungen Ehe unausbleiblich waren.

So schien die Mozartsche Ehe durchaus harmonisch zu ver-

Digitized by Google

laufen und das günſtige Urteil der Zeitgenoſſen zu beſtätigen. Auch der Kinderſegen blieb nicht aus. Bereits am 17. Juni 1783 ſchenkte Konſtanze dem erſten Jungen das Leben, der nach dem befreundeten reichen Juden Wetzlar von Plankenſtern auf den Vornamen Raimund getauft wurde, aber ſchon nach zwei Monaten ſtarb. In den nächſten acht Jahren folgten noch weitere fünf Kinder, von denen jedoch nur die beiden Söhne Karl und Wolfgang die Eltern überlebten. Aber doch ſchon früh begannen die innigen Beziehungen ſich etwas zu lockern und die Ehegatten zeitweiſe aneinander vorbeizuleben. Andeutungen ſind in das hübſch pointierte Gedicht eingeflochten, das Mozart zur Vermählung der Schweſter mit dem Gilgener Hofrat Joh. Bapt. Franz Reichsfreiherrn von Berchthold zu Sonnenburg im Auguſt 1784 nach Salzburg ſandte:

Du wirſt im Ehſtand viel erfahren,
was dir ein halbes Rätſel war;
bald wirſt du aus Erfahrung wiſſen,
wie Eva einſt hat handeln müſſen,
daß ſie hernach den Kain gebar.
Doch, Schweſter, dieſe Ehſtandspflichten
wirſt du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir ſie ſind nicht ſchwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehſtand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finſtre Mienen,
die du nicht glaubeſt zu verdienen,
in ſeiner üblen Laune macht:
ſo denke, das iſt Männer Grille,
und ſag: Herr, es geſcheh dein Wille,
bei Tag — und meiner in der Nacht.

Und Mozart brachte die Ehe nicht nur „viele Freuden", ſondern auch „Kummer". Es konnte ihm ſchon während der erſten Jahre nicht ganz entgehen, daß die Gattin gleich ihrer Schweſter Luiſe in der Ehe vornehmlich eine Verſorgung erblickte und den Künſtler am höchſten einſchätzte, der zu Lebzeiten ertragreiche, äußere Er-

folge erzielte. Er beobachtete, daß sie bald jäh aufbrauste, bald in Sentimentalität verfiel. Über ihre wirtschaftlichen Fähigkeiten mochten ihm Zweifel aufsteigen, die ihn um so stärker drückten, als ihm selbst der ökonomische Sinn fast gänzlich mangelte. Die dunklen Seiten ihres Wesens schlugen zeitweise durch, und in den „kleinen schwarzen Augen" loderte ein wildes Feuer auf, das ungestillter Ehrgeiz und verzehrende Erbitterung entzündet hatten. Die häufigen Schwangerschaften und Wochenbetten, die später auch Lähmungserscheinungen zur Folge hatten, setzten ihrer Gesundheit arg zu und verwandelten das Mozartsche Heim häufig in eine Krankenstube, in der die in ihrer Stimmung herabgedrückte Frau mit äußerster Schonung und Nachsicht behandelt werden mußte. Die Ehe erlitt auch unter diesen Umständen empfindliche Störungen. Vielleicht die vorübergehend aufdämmernde Erkenntnis, sich in der erwählten Frau doch getäuscht zu haben, vor allem aber sein leidenschaftliches Temperament, welches die glühendsten Bilder vor seine Seele zauberte und ihm in der höchsten Erregung auch die Feder zur Enthüllung intimster Vorgänge in die Hand drückte, trieb ihn da hinaus zu den Susannen und Zerlinen und rang nach vollem Sichausleben. Aber ebensowenig wie ein notorischer Trinker war Mozart ein leibhaftiger Don Juan. Mozart verliert sich nicht im Sinnentaumel, er kehrt zurück und beichtet der Gattin seine „Stubenmädeleien", um von ihr Vergebung zu erlangen wie Almaviva von der Gräfin. Und Konstanze verzeiht ihm, dem „man gut sein mußte, denn er war zu gut". Von diesen erotischen Erlebnissen floß ein starker Strom in seine späteren Werke, den „Figaro", den „Don Giovanni", und verlieh ihnen Wärme und Wahrheit. In Konstanze mußte das offene Geständnis der Untreue freilich einen Stachel zurücklassen und das innere Verhältnis zu dem Gatten noch mehr gefährden.

Vermag zuweilen der Verkehr mit den nächsten Angehörigen eine junge Ehe zu beschirmen, für Mozart wurde er nicht selten eine Quelle mannigfacher Aufregungen, Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen. Zank und Streit verleideten ihm das Haus seiner

Schwiegermutter. Gleich nach der Hochzeit hatte er die Verbindung zwischen dem „roten Säbel“ und dem „Auge Gottes“ abgebrochen und die Besuche bei Frau Weber möglichst eingeschränkt. Aber Konstanze hing doch nach wie vor an der „lieben guten Mutter“ und mußte die erzwungene Trennung, je länger sie dauerte, desto schwerer empfinden. Bei ihrer ersten Niederkunft begann sich das gegenseitige, gespannte Verhältnis äußerlich zu bessern, und Mozart konnte dem Vater befriedigt schreiben: „Meine Schwiegermutter bringt nun alles das Üble, was sie ihrer Tochter ledigerweise zugefügt hat, nun wieder mit allem Guten herein.“ Die gegenseitigen Besuche wurden häufiger, Mozart suchte Frau Weber zu nehmen, wie sie war, und durch kleine Geschenke von „Kaffee- und Zuckerpäckchen“ versöhnlich zu stimmen, und Frau Weber revanchierte sich mit glänzend gekochten Familienessen. Durch die Gattin kam Mozart begreiflicherweise nun auch wieder zu einem näheren Umgang mit Frau Lange, mit der er sich jetzt häufig zu gemeinschaftlicher künstlerischer Tätigkeit vereinigte. Welche Empfindungen mögen dabei in ihm wach geworden sein, als Luise die Arie „Non sò d' onde viene“ auflegte, die er ihr ehedem vor seinem Scheiden in Mannheim gewidmet hatte. Ob die ganze Seligkeit seines Jugendglücks wieder vor ihm lebendig wurde, die Liebesleidenschaft ihn zu einem neuen Bekenntnis hinriß und dieses, wie angesichts der unglücklichen Ehe Luisens einige Wiener Stimmen sich zuraunten, ihm die Stillung seiner Sehnsucht brachte, oder ob er nicht vielmehr in errungener Selbstüberwindung der Schwägerin jetzt mit Ruhe und Zurückhaltung gegenübertrat, wer vermag es heute mit Sicherheit zu sagen? Zu Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen gab auch der Verkehr mit dem Vater und der Schwester in Salzburg Veranlassung. Durch mancherlei Umstände, namentlich die bevorstehende Entbindung Konstanzes, mußte der Besuch, den Mozart mit der Gattin schon bald nach der Heirat dem Elternhause abstatten wollte, hinausgeschoben werden. Als mancherlei Bedenken, besonders auch hinsichtlich eines drohenden Gewaltakts des Salzburger Erzbischofs, behoben waren, brachen Mozarts

Digitized by Google

Ende Juli 1783 von Wien auf. Freundlich wurden sie in Salzburg empfangen, aber zwischen den beiden Familien richtete sich eine Scheidewand auf, die ein engeres Zusammengehörigkeitsgefühl nicht recht aufkommen ließ. Die frühere Herzlichkeit zwischen Vater und Sohn, Bruder und Schwester wollte sich nicht mehr einstellen, Konstanze konnte das Mißtrauen der Familie ihres Gatten nicht zerstreuen. Mozart hatte gehofft, daß „man seine Frau mit einigen seiner Jugendgeschenke erfreuen würde, welches gänzlich unterblieb". Enttäuscht schied das junge Ehepaar Ende Oktober von Salzburg. Anfang Februar 1785 erwiderte Vater Leopold in Begleitung seines Schülers Marchand den Besuch, von dem er dann Ende April zurückkehrte. Mit innigster Freude, daß ihm „vor Vergnügen die Tränen in den Augen standen", war er Zeuge der sich steigernden künstlerischen Erfolge seines Sohnes. In dem „ungemein freundlichen" Enkel Karl erkannte er mit Stolz das Abbild des Vaters. Die Hauswirtschaft des Sohnes erschien ihm zu seiner Beruhigung sogar „im höchsten Grade öconomisch", die finanzielle Lage geradezu glänzend. Er verkehrte bei Webers wie im Freundeskreis des Sohnes und nahm mit Wohlbehagen an den „fürstlichen" Diners teil, die jene ihm zu Ehren veranstalteten. Vater und Sohn kamen einander wieder näher, und Vater Leopold mag auch die Schwiegertochter und deren Familie jetzt mit etwas freundlicheren Augen betrachtet haben. Allein den letzten Rest des Mißtrauens konnte er gegenüber der Schwiegertochter auch jetzt nicht aufgeben. Die alte Abneigung kam in ihm schon im nächsten Jahre wieder zum Durchbruch und ließ ihn sogar die Liebe zu den Enkelkindern unterdrücken, als Mozart, durch damals in Wien weilende englische Künstler aufgemuntert, mit der Gattin den Plan einer englischen Reise erwog und seine Kinder für diese Zeit nach Salzburg schicken wollte. „Das wäre freilich nicht übel", schrieb da Vater Leopold seiner Tochter in St. Gilgen, „sie könnten ruhig reisen, — könnten sterben, — könnten in Engelland bleiben, — — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen." Und er sandte eine „nachdrückliche" Ablehnung nach Wien.

Digitized by Google

Die Mißhelligkeiten in der Familie, die Enge des kleinbürgerlichen Milieus, in das er durch die Ehe verstrickt war, vermochten Mozart in diesen Jahren kaum tiefer zu berühren. Seine überschäumende Lebenskraft, sein Künstlertum, das sich aus neuen Quellen stärkte und freudigste Anerkennung fand, trugen ihn hinweg über die Jämmerlichkeiten des Alltags. Diesen nachzuhängen, ließ ihm der Strudel der Geschehnisse oft kaum Zeit und Ruhe. Die Gesellschaft feierte den Künstler und Kavalier, die Familie und die Freunde ergötzten sich an dem amüsanten Spaßmacher, über den sie nicht selten den großen Künstler vergaßen. Und doch gingen in Mozarts Innerem seelische Kämpfe vor, welche die günstige äußere Lage nicht vermuten ließ. Inmitten der sich steigernden künstlerischen Erfolge, die ihm eine glänzende Zukunft eröffneten, des stärksten Lebensgefühls, das ihn durchflutete und alle seine Nerven in Tätigkeit versetzte, drängten in ihm mit einem Male, vielleicht veranlaßt durch Schwankungen seines Gesundheitszustandes und die schwere Erkrankung im Sommer 1784, die Gedanken menschlicher Vergänglichkeit zur Oberfläche und trieben ihn immer mehr in die Arme der Freimaurer. Die Anwesenheit des alten Vaters in Wien im Frühjahr 1785 bot die Gelegenheit, sich mit diesem über den Orden auszusprechen. Vater Leopold wird schon in Salzburg der eklektischen Loge „zur Fürsicht", der verschiedene Domherren und Freunde des Mozartschen Hauses angehörten, nicht fern geblieben sein. Mozart war wahrscheinlich im Herbst 1784 der Wiener Loge „Zur Wohltätigkeit" beigetreten und bewog nun persönlich auch den Vater, sich dieser Loge anzuschließen. Er hatte mit zahlreichen Maurern Umgang gepflogen, von den adeligen Herren und Intellektuellen bis herab zum ehrsamen Rechnungsrat Loibl, der sich stundenlang bei brennenden Kerzen vor dem Kruzifix auf die Sitzungen vorbereitete. Es waren wohl weder Nützlichkeitsgründe noch Rücksichten auf befreundete Maurer, die Mozart dem Orden näher brachten und zu Maurergesprächen mit dem Vater veranlaßten. Auch nicht allein das Bedürfnis nach brüderlichem Zusammen-

Digitized by Google

ſchluß mit dieſen geiſtig hochſtehenden und hochſtrebenden Männern oder die geheimnisvolle Romantik, die den Orden umgab, dürften für ihn eine entſcheidende Rolle geſpielt haben, wenn ſie ihm auch die Zugehörigkeit begehrenswert erſcheinen laſſen mochten. In der Maurergemeinſchaft fand er vor allem auch eine ſeeliſche Stütze, der er für ſeine ſchweren inneren Kämpfe bedurfte. Der Katholizismus hatte ihn das Fortleben der Seele in einem beſſeren Jenſeits gelehrt. Er zweifelte nach wie vor nicht an dieſer Lehre, die damaligen kirchlichen Zuſtände Wiens vermochten die Grundfeſten ſeines Glaubens nicht ernſtlich zu erſchüttern. Im Dezember 1781 ſchreibt er dem Vater: „Ich ſoll denken, daß ich eine unſterbliche Seele habe — nicht allein denk ich das, ſondern ich glaube es; — worin beſtünde denn ſonſt der Unterſchied zwiſchen Menſchen und Vieh? — eben weil ich das nur zu gewiß weiß und glaube — ſo habe ich nicht alle Ihre Wünſche . . . erfüllen können.“ Aber die Joſephiniſche Aufklärung lockerte doch auch etwas ſeine früheren konfeſſionellen Anſchauungen, jene treue, im Elternhauſe gepflegte Kirchlichkeit. Der Stunde des Endes, in der der Menſch in die ewige Stummheit eingehen muß, ſchaut er mit Schauer und „Schrecken“ entgegen. Das rätſelhafte Geſpenſt des Todes ſteigt immer wieder vor ihm auf, düſter und drohend. Er ſucht es zu bannen und greift zu Moſes Mendelsſohns „Phädon“. Hier lieſt er die Sätze: „Der Mann ſchien mir glückſelig, beneidenswert! So ſanft, ſo ruhig war ſein Betragen in der Todesſtunde, ſo gelaſſen waren ſeine letzten Worte. Sein Thun dünkte mich, nicht wie eines Menſchen, der vor ſeiner Zeit zu den Schatten des Orkus hinunter wandelt, ſondern wie eines Unſterblichen, der verſichert iſt, da, wo er hinkömmt, ſo glückſelig zu ſein, als je einer geweſen.“ „O laß ihn! verſetzte Sokrates. Ich habe hier meinen Richtern Rechenſchaft zu geben, warum ein Menſch, der in der Liebe zur Weisheit grau geworden, in den letzten Stunden fröhlichen Muts ſein müſſe, indem er ſich nach dem Tode die größte Seligkeit zu verſprechen hat.“ Da findet er im Maurerorden den brüderlichen Helfer, der ihm den unerbittlichen, lauernden Feind nach der Auffaſſung der

Digitized by Google

Aufklärung als den Bruder des Schlafes, den „wahren, beſten Freund des Menſchen“ zeigt, der „nichts Schreckendes mehr für mich hat, ſondern recht viel Beruhigendes und Tröſtendes“. Er ſchüttelt den alten Gottesglauben des Elternhauſes durchaus nicht ab, aber in ſeiner Seelennot, ſeiner Angſt vor der Todesſtunde, klammert er ſich an den Maurerorden, der ihm allmählich die ſeeliſche Stütze zu geben vermochte, die ihm die Joſephiniſche Kirche verſagte.

Dieſes unmittelbare Nebeneinandergehen ſonnigſter Weltfreude und tiefernſter Jenſeitsbetrachtung tritt auch in Mozarts Werken dieſer und der nächſten Zeit zutage und gibt ſeinem damaligen Schaffen ein beſonderes Gepräge.

Konstanze Mozart, geb. Weber, Mozarts Gattin

Lithographie nach einer Zeichnung von Josef Lange aus dem Jahre 1783
Mozartmuseum

Digitized by Google

Marianne Freifrau zu Sonnenburg (*Mozarts verheiratete Schwester*)
Ölbild (Mozartmuseum)

Digitized by Google

20. Bach, Händel, Haydn (Mitte 1782 – 1786)

Die Aufführungen beim Reichshofrat von Braun und besonders die intime „sonntägliche musikalische Übung", die van Swieten allwöchentlich mittags von 12 bis 2 Uhr in seinem Hause veranstaltete, boten Mozart einen neuen musikalischen Bildungskreis, der in ihm tiefe Spuren hinterließ. Von einem ernsten, kunstfreudigen Zirkel wurde hier eine Musik gepflegt, der in Wien durch die Fuxsche Tradition zwar vorgearbeitet war, aber damals das Interesse weiterer Schichten erst erworben werden mußte. Mochte Mozart von der hochmütigen Art der steifen Exzellenz auch wenig erbaut sein, er wußte wie Haydn und später der junge Beethoven, weshalb er die Unannehmlichkeiten des van Swietenschen Hauses willig in Kauf nahm. Dort fand er einen „am Werte sehr großen – an der Zahl aber freilich sehr kleinen Schatz von guter Musik", der ständig vermehrt wurde, dort wurde „nichts gespielet als Händl und Bach". Bei der Wiedergabe von Vokalstücken sang der Hausherr selbst den Diskant, Starzer den Tenor, der junge Musiker Anton Tayber den Baß, während Mozart die Altstimme und den Klavierpart übernahm. Van Swieten gehörte nicht zu jener Gattung von Dilettanten, die durch selbstbewußtes Auftreten ihren Mangel an Wissen und Können zu verdecken suchen. Er hatte sich namentlich während seines Berliner Aufenthalts immerhin ein Urteil über die älteren Meister des 18. Jahrhunderts gebildet und konnte nach dieser Seite Anregung und Belehrung verschaffen. Bei ihm setzte sich nun der Komponist der F dur-Messe und der „Entführung" nochmals auf die Schulbank, um seinen bei Padre Martini und den Musikern der Salzburger Heimat geschulten Kontrapunkt einer erneuten Revision zu unterziehen. „Ich mach mir eine Collection von den Bachischen Fugen. – so wohl Sebastian als Emanuel und Friedeman Bach. – Dann auch von den Händlischen." „Baron van Swieten hat mir alle Werke des Händl und Sebastian Bach (nachdem ich sie

Digitized by Google

ihm durchgespielt) nach hause gegeben." Diese neuen kontrapunktischen Studien, die im Frühjahr 1782 begannen, fanden in den nächsten Jahren ihre Fortsetzung.

Als Mozart bei Braun und van Swieten die Werke Philipp Emanuel Bachs unter die Hände bekam, mochten in ihm wohl die früheren Erinnerungen an den norddeutschen Meister wieder wach werden. Hatte ihn die Kunst Philipp Emanuel Bachs bisher nur vorübergehend berührt, so packte sie ihn jetzt mit aller Macht und wurde für seine Klaviermusik von entscheidender Bedeutung. Die galante Klavierkunst versank vor ihm, er wird unter Philipp Emanuel Bachs Einfluß nun ein anderer, den man gegenüber dem Schüler Christian Bachs vielfach zu Unrecht leichter abzuwägen pflegte. Auf die neuen Klavierphantasien (K. 394, 397, 396, 475), von denen die erste ins Frühjahr 1782 zurückreicht und die letzte im Mai 1785 vollendet wurde, wirkte der improvisatorische, subjektive Zug von Philipp Emanuel Bachs Klavierkunst und verlieh ihnen ein im Vergleich zu den Dürnitz-Sonaten ganz anderes Gesicht. Wie bei Philipp Emanuel Bach wogen die Arpeggien auf und nieder, sausen die Skalen in die Höhe und in die Tiefe, um einem Motiv eine stärkere Spannkraft zu geben, eines der damals beliebten Gewitterstücke zu malen oder einer freien Kadenz zum Aufschwung zu verhelfen, alternieren Sopran- und Baßmelodien, tauchen klingende, leere Oktavenreihen auf, die takt- und stufenweise um einen Ganzton hinauf- und hinabgetragen werden. Wie bei Philipp Emanuel Bach reißen die Abschnitte plötzlich ab, treten nicht selten Motiv- und Haltepausen ein, welche die Rezitative und Melodien „zerhacken", führen Chromatik und Modulation zum kühnen und jähen Wechsel der Harmonien. Die klavieristische Technik wird vor mannigfaltigere und bei ihm neue Aufgaben gestellt. Diese Mittel sind wie bei Philipp Emanuel Bach nicht in den Dienst einer äußerlichen Sturm- und Drangmusik gestellt, sondern zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt. In dem pathetischen Grundton und den explosiven Entladungen näherten sich Mozarts Phantasien

Digitized by Google

einem Bezirk, der auch die Phantaſien Wilhelm Friedemann Bachs einſchloß und ſpäter Beethovens beſonderes Gebiet wurde. Die tragiſche Stimmung erwuchs bei Mozart jetzt nicht mehr wie in Jugendwerken aus erdichteten Vorſtellungen, ſondern aus eigenen Erlebniſſen und Ahnungen. Mit der erſten Phantaſie unternimmt Mozart den Verſuch, Form und Idee in Einklang zu bringen, eine weitere (K. 396) bricht er ab und läßt ſie unvollendet liegen, in der letzten in Cmoll (K. 475) finden dieſe Experimente und Vorſtudien ihren Abſchluß, und mit Verwendung von deren Materialien entſteht ein plaſtiſches und in ſich geſchloſſenes Bild, das ſich von der wildzerriſſenen, auflöſenden Art Friedemann Bachſcher Phantaſien entfernte und Mozarts Abſichten entſprach. Unter den Anregungen Philipp Emanuel Bachs, zu denen ſich noch beſondere aus der Wiener Klaviermuſik Leopold Kozeluchs geſellten, ſchuf hier Mozart ſeine eigene „Phantaſie." Mit ihr verband er die acht Monate früher, alſo kurz nach der ſchweren Erkrankung geſchriebene Cmoll-Sonate (K. 457), und er konnte dies tun, da dieſe mit jener geiſtig verwandt war und bis ins Schlußrondo den pathetiſchen Grundton feſthielt. In dieſem Schlußſtück griff er wie in anderen Finalſätzen dieſer und der nächſten Zeit zu einem neuen, von Chriſtian Bach und den franzöſiſchen Klaviriſten verſchiedenen Rondovortrag, der in der Behandlung von Thema, Zwiſchenſätzen und Couplets ebenfalls mehr oder weniger ſtark von Philipp Emanuel Bach abhängig war und mit den ſonatenartigen Beſtandteilen ähnlich wie bei Haydn dem modernen Rondo Beethovens den Boden bereitete. So ſchloſſen ſich die Cmoll-Sonate und die Cmoll-Phantaſie zu ſeinem nach der Pariſer Amoll-Sonate (K. 310) wohl bedeutendſten Soloklavierwerk zuſammen, das abgeſehen von der Verſchiedenartigkeit des Stils durch Inſpiration, Größe des Wurfs und Höhe des Gedankenflugs die meiſten ſeiner galanten Soloſonaten weit in den Schatten ſtellt. Wenn er das Werk ſeiner Schülerin Frau von Trattner widmete und ihr vielleicht nach der Art rationaliſtiſcher Affektendeutung zu erklären verſuchte, ſo beweiſt dies, daß er im

Trattnerhofe für diesen Klavierstil auf Verständnis und Zustimmung rechnen durfte.

Das stärkste Bildungserlebnis wurde Mozart im Hause van Swietens die Kunst Händels und Sebastian Bachs. Händelsche Suiten und Fugen sowie Bachs Wohltemperiertes Klavier bildeten mit noch anderen Werken dieser Meister zunächst den Gegenstand seiner Studien. Sie führten ihn in die Vergangenheit zu den höchsten Leistungen instrumentaler Polyphonie des 18. Jahrhunderts und wandelten und befruchteten seinen Kontrapunkt. Sie legten auch den Grund zu seiner Händelverehrung, die vielleicht schon in dem Wunderkinde während des Londoner Aufenthalts entfacht worden war und in späteren Jahren die Bearbeitung Händelscher Oratorien zeitigte. Nach den großen Vorbildern schrieb Mozart eine Klaviersuite (K. 399) mit einer französischen Ouvertüre an der Spitze und einer aus Händelschen Motiven gebauten Courante. Nach dem zweifelhaften Versuch (K. 394) der ersten Hälfte des Jahres 1782 ging er nun daran, Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für das Streichquartett zu übertragen (K. 405), ferner eigene Fugen für Klavier (K. Anh. 39, 40, 41, 45, K. 401, 426) in Angriff zu nehmen und auch seiner neuen Adur-Violinsonate (K. 402) einzugliedern. Unter dem Einfluß der älteren Meister nimmt nun seine Fugentechnik eine andere Haltung an, gewinnt an Eindringlichkeit, Klarheit und Wärme und erstrebt eine geordnetere melodische Linienzeichnung, mit der die Verteilung des Harmonischen in Einklang gebracht ist. Er bearbeitet solche Bachsche Fugen, die sich für den Vortrag der Streichinstrumente gut eignen und durch eine singende Melodik auszeichnen, und schöpft für die Thematik mit sich überschlagenden Melodiengängen aus altem Fugengut:

Präludium und Fuge in Bmoll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers dürften ihn besonders angezogen haben:

Digitized by Google

An der Fugenarbeit der älteren Meister rufen besonders die Umkehrungen, Verkürzungen und Verlängerungen sein Interesse wach. Aber wie er in der Klaviersuite die Courante mit modernen, Christian Bachschen Farbentönen überzieht, so gibt er in den Fugen die Ökonomie Sebastian Bachs auf. Die große melodische Kurve, die enorme Spannkraft und weite Bogenführung, die innere Steigerung mit den überwältigenden Höhepunkten, wie sie in Bachs Fugen in Erscheinung treten, wollen ihm teilweise nicht recht gelingen, er erzielt zuweilen mehr eine durch ihre Kleinarbeit fesselnde Aneinanderreihung, die er bei seinem alten Salzburger Lehrer Eberlin als „lauter in die Länge gezogene Versettl" tadelt. Von diesen Fugenarbeiten, die bezeichnenderweise großenteils nicht vollendet wurden und als Studien angesprochen werden können, teilweise aber wie in dem C moll-Werk für zwei Klaviere (K. 426) auch eine erstaunliche Höhe erreichten, führte der Weg zum imposanten Torso der großen C moll-Messe (K. 427).

In der Absicht, ein Gelübde einzulösen, hatte Mozart die Messe in der zweiten Hälfte des Jahres 1782 begonnen und brachte sie nun während seines Besuchs in Salzburg unter solistischer Beteiligung der jungen Gattin am 25. August 1783 in der Peterskirche zur Aufführung. Wahrscheinlich wurden hierbei die noch fehlenden Teile durch passende Stücke aus eigenen früheren Messen oder aus Kirchenwerken bekannter Salzburger Musiker ergänzt. Das war die erste Messe, die Mozart seit seiner Übersiedlung nach Wien wieder schrieb, und blieb bis zum ebenfalls unvollendeten „Requiem" die letzte. In der stilistischen Anlage der Messe, der Textverteilung, der Vereinigung arioser, sinfonischer und kontrapunktisch gearbeiteter Abschnitte kehrte er wieder zu den Grundsätzen des stilus mixtus zurück, zu denen er sich unter Salzburger und Wiener Einflüssen schon in den Jugendarbeiten bekannt hatte, wenn auch jetzt durch die künstlerische Reife einzelne

Digitized by Google

Solostücke der Missa solemnis auf eine höhere Stufe gehoben wurden und die schroffe Aneinanderreihung heterogener Elemente sich weniger stark bemerkbar machte. Diese Sachlage dürfte dartun, daß die Stilamalgamierung, wie sie etwa die F dur-Messe (K. 192) von 1774 auszeichnete, wohl in erster Linie unter äußerem Anstoß zustande gekommen war und von Mozart unbedenklich wieder aufgegeben wurde, als er sich der erzbischöflichen Forderungen ledig fühlte und dem Wunsche der Gattin, an der Aufführung der versprochenen Messe solistisch teilzunehmen, entsprach. Dem künstlerischen Ehrgeiz Konstanzes zuliebe entstand das Solo des „Christe eleison", auch das arienhafte, verzierte „Laudamus te", das „Incarnatus", das in seiner weihnachtlichen Stimmung, den malerischen Zügen und den obligaten Holzbläserpartien ein treuherziges Krippenbildchen von Maria und den lobsingenden Engeln zeichnet und hiermit ebenso auf die Kirchenmusik an St. Peter zugeschnitten war, wie der die Chorstimmen verdoppelnde Posaunenchor der dortigen Aufführungspraxis entgegenkam. Durch diese Solonummern, teilweise auch durch die Soloensembles des „Domine" und „Quoniam" gefährdete Mozart die stilistische Einheit und Reinheit des Werkes, der er sich in früheren Kirchenstücken wie der F dur-Messe genähert hatte, und es wirft sich die Frage auf, ob die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen des Salzburger Erzbischofs im Dome nicht dennoch auf richtige Zielpunkte lossteuerten und bei ihrer weiteren Einwirkung auf Mozart unter einer weniger absolutistischen Geste dessen Kirchenkunst nicht doch einer neuen, zukunftreichen Entwicklung entgegengeführt hätten. Der Einbau dieser Solostücke in die Messe trug freilich auch dazu bei, die gewaltigen Chorsätze um so stärker hervortreten zu lassen, welche vom Geiste Händels und Sebastian Bachs genährt waren und die Erfüllung von Mozarts polyphonen Vorstudien bei van Swieten brachten. Auf diesen Chorsätzen, dem monumentalen achtstimmigen Doppelchor „Qui tollis", dessen Anklagen die beständig abreißenden Streicherfiguren umkreisen, dem „Kyrie", den großen vier- und achtstimmigen Fugen

Digitized by Google

„Cum sancto spiritu“ und „Osanna in excelsis“, die, wenn sie auch stellenweise eher eine harmonische Mehrstimmigkeit verraten, doch eines stärkeren linearen Zuges nicht entbehren, ruht der Schwerpunkt des Werkes. Ein Vergleich mit der Polyphonie seiner früheren Kirchenstücke läßt sehen, daß Mozarts Kontrapunkt durch die neuen Studien an Leichtigkeit, Kraft und Gewandtheit wesentlich gewonnen hatte und jetzt nicht nur einzelne Abschnitte, sondern weite Strecken, auch die Soloensembles „Domine“, „Quoniam“ und „Benedictus“ mit reichem, frisch pulsierendem Leben erfüllte. Im Künstlerkreise van Swietens ging Mozart die Gedankenwelt der älteren, damals nahezu vergessenen Meister auf, Händels großartiger Chorstil, Bachs Polyphonie mit ihrem Schauen in die Unendlichkeit und ihrem Nachinnengekehrtsein, und er erkannte die Bedeutung, welche dieser Kontrapunktik für den musikalischen Ausdruck des Religiösen zufällt. Die damals im Josephinischen Wien zunehmende Abkehr von dieser kirchenmusikalischen Richtung schwebte ihm sicherlich vor, wenn er gerade unter der Arbeit der Cmoll-Messe dem Vater schrieb: „Baron van Suieten und Starzer wissen so gut als Sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat; welches aber nicht sein sollte – woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik – unter dem Dache – und fast von Würmern gefressen – findet.“ Diese Wiener Kirchenverhältnisse verschuldeten es wohl auch, daß Mozart den Torso liegen ließ und zwei Jahre später anläßlich einer Wohltätigkeitsvorstellung der Wiener Tonkünstlersozietät die Gelegenheit gegeben hielt, Teilen der Cmoll-Messe einen würdigen italienischen Kantatentext unterlegen zu lassen und sie in seinen „Davidde penitente“ (K. 469) hinüberzuretten.

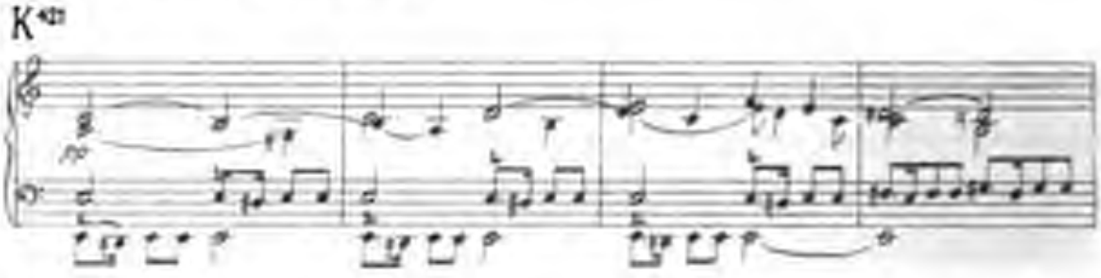
Die kontrapunktischen Studien im Kreise van Swietens an der Hand der Werke der älteren Meister befähigten Mozart auch, mit desto schärferen Augen in eine neue, für die weitere Entwicklung der modernen Instrumentalmusik außerordentlich bedeu-

Digitized by Google

tungsvolle Kunſt zu ſehen, die Joſeph Haydn mit ſeinen ſechs Streichquartetten (Nr. 39–44) Ende 1781 der Muſikwelt darbot. In dieſen dem Großfürſten Paul gewidmeten „ruſſiſchen“ Streichquartetten gelangte Haydns thematiſche (motiviſche) Arbeit, die aus Zellen des Themas Übergangs- und Durchführungsteile eines Inſtrumentalſatzes beſtritt und zwiſchen ſtrenger, kontrapunktiſcher und freier muſikaliſcher Geſtaltung der Melodiefragmente einen Ausgleich ſchuf, zuerſt zur vollen Meiſterſchaft. Was Haydn beim Verfolg dieſes Prinzips ſchon ſeit langem vorſchwebte und von ihm in ſeinen Sinfonien der ſiebziger Jahre erprobt und ausgebildet war, erreichte in dieſen Streichquartetten die Vollendung und fand von ihnen aus Eingang in ſeine ſpäteren Sinfonien der achtziger Jahre. Wie ſchon in den ſiebziger Jahren wurde dieſer große Stilkünſtler jetzt wiederum in der Inſtrumentalmuſik Mozarts Führer. Wie Haydn ein Dezennium als Quartettmuſiker geſchwiegen hatte und 1781 wieder als ſolcher hervortrat, ſo hatte auch Mozart nach den kontrapunktiſchen Streichquartetten von 1773 mit der Quartettkompoſition pauſiert und ſchwenkte nun nach dem Vorbilde Haydns Ende 1782 wieder zu ihr ein. In dem Zeitraum von zwei Jahren entſtand als „frutto di una lunga e laboriosa fatica“ eine Serie von ſechs Streichquartetten (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), die im Herbſte 1785 im Drucke veröffentlicht und dem „Padre, Guida, ed Amico Haydn“ gewidmet wurden. Mit Haydn und dieſen Streichquartetten hängt ſtiliſtiſch auch eine C dur-Sinfonie (K. 425) zuſammen, die zweite von Mozarts ſechs Wiener Sinfonien, die er auf der Rückreiſe von Salzburg in Linz „über Hals und Kopf“ zu Papier brachte. Im Grundriß und in der ſtiliſtiſchen Anlage ſchließen ſich die neuen Streichquartette den ruſſiſchen Quartetten Haydns an. Der Menuettſatz erſcheint verſchiedentlich an zweiter ſtatt dritter Stelle, eine Siziliane mit Variationen tritt auf den Plan, volkstümliche Kaſſationstöne, überraſchende Modulationen und Chromatismen miſchen ſich ein. Einzelne Motive, Melismen und Figuren verraten deutlich Herkunft und Anregung, auch Haydnſche Züge,

die bereits auf frühere instrumentale Arbeiten Mozarts gewirkt hatten, leben von neuem auf. Vor allem beherrscht die motivische Arbeit jetzt meist die Durchführungen, die Individualisierung der einzelnen Quartettstimmen erfährt eine konsequente Behandlung. Aber während bei dem werdenden Mozart die fremden Vorbilder nicht selten von ausschlaggebender Bedeutung waren und bei aller augenblicklichen Verarbeitung mit dem eigenen Geiste die Gestaltung und selbst den Ideengehalt der Stücke oft wesentlich beeinflußten, erlangen sie bei dem Meister bei weitem nicht mehr die frühere Wichtigkeit. Wie Mozart die fremden Vorbilder jetzt nicht mehr in jenem fast einzigartigen, an Goethes Entwicklung erinnernden Umfang in der Sammellinse seines Geistes auffängt, vielmehr einen guten Teil der früher übernommenen Techniken und Gefühlswerte wieder abstößt, so vermögen sie jetzt da, wo sie bei ihm auftreten, nicht mehr eine seinen neuen Werken Stempel und Marke aufdrückende Rolle zu spielen. Ähnlich wie in der „Entführung" beobachten wir dies bei den neuen sechs Streichquartetten. Gegenüber Haydns Kunst wahren Mozarts Menuetts eine mehr aristokratische Haltung, geraten die motivischen Durchführungen zuweilen auf entlegene Seitenwege, ruht der künstlerische Schwerpunkt der Quartette nicht vornehmlich auf der Verarbeitung der thematischen Materialien, sondern zugleich auch auf diesen selbst. Breite Quartettsätze wachsen jetzt bei Mozart heraus, welche die Modelle meist nur mehr entfernt erkennen lassen, sich auch von diesen trennen und die Formen unter den eigenen Geist beugen. Der ganze Mozart, wie wir seine Entwicklung seit den siebziger Jahren beobachten, tritt uns entgegen, der Empfindsame und Galante, der aus Divertimento und Serenade ebenso schöpft wie aus dem Kontrapunkt, der die geistvolle Unterhaltung pflegt und plötzlich pathetische und geheimnisvolle Abschnitte einwirft, jubelt und resigniert, veredelt und verklärt, kühn experimentiert und romantische Bilder aufrollt. Wir hören im dritten Andantesatze des G dur-Quartetts nach der sich aufschwingenden und herabsenkenden Melodie der Geigen plötzlich die leise Frage des Cellos:

deren Motiv von den übrigen Stimmen von Gdur nach Desdur und Esmoll weitergetragen wird. In der Durchführung des ersten Satzes des Dmoll-Quartetts mischen sich in das dramatische Oktavenmotiv aus dem Kreise Philipp Emanuel Bachs unerwartet verhaltene Kirchenklänge:



Die Chromatik durchsetzt besonders im Andante des Esdur-Quartetts und im Schlußsatz des Adur-Quartetts den melodischen Kern und schreckt in der Einleitung zum letzten Cdur-Quartett mit freieinsetzenden Vorhaltsnoten auch nicht vor auffallend scharfen Dissonanzen zurück:

Neben diesen und ähnlichen Äußerungen eines romantischen Geistes finden wir beispielsweise im Finale des Gdur-Quartetts in der Verknüpfung des Fugen- und Kassationsstils Mozarts eigentümliche Verbindung gegensätzlicher Stilarten. Der Suitenmusiker der heimatlichen Gesellschaftsmusik flicht in das graziöse Menuett des Dmoll-Quartetts ein übermütiges Solo der ersten Geige ein, in das dann die Bratsche mit der unteren Oktave einstimmt. Zarte Friedensstimmungen voll Verklärung von Qual und Leid durch-

strömen die langsamen Mittelsätze des Dmoll- und Cdur-Quartetts. Und neben harmonischen, rhythmischen und klanglichen Einfällen wird verschwenderisch eine überreiche Fülle wundersamer Melodien über die einzelnen Sätze ausgegossen. Während in den Jugendwerken häufig nur einzelne Seiten von Mozarts Wesen besonders in Erscheinung traten, der Wiener Instrumentalist, der Salzburger Suitenmusiker, der innerlich Zerrissene, der Weltbejaher, der Stürmer und Dränger, der Zeitgenosse des ancien régime, fließen sie jetzt in den Streichquartetten zu einem Ganzen zusammen, das ein geschlossenes getreues Bild spezifisch Mozartscher Kunst offenbart. Wie schon in der „Entführung" das Neue, Mozartsche die Theaterbesucher verblüfft hatte, so tadelte man jetzt an den Streichquartetten, daß sich Mozart, „um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch verstiegen" und die Sätze „wohl zu stark gewürzt" habe, wobei „freilich Empfindung und Herz wenig gewinne". Der neuneapolitanische Opernkomponist Sarti sprach im Hinblick auf harmonische Eigentümlichkeiten der Quartette das harte Wort, daß „Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik komponieren zu wollen". Die Einleitung des Cdur-Quartetts entfesselte einen Streit, der bis ins 19. Jahrhundert andauerte. Dagegen gab Joseph Haydn, der berufenste Kritiker der modernen Quartettkomposition, Mozarts Vater bei dessen Wiener Aufenthalt die feierliche Erklärung ab: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdies die größte Kompositionswissenschaft."

Mit dieser Quartettkunst, die wir heute zu den bedeutendsten Leistungen der Kammermusik des 18. Jahrhunderts zählen, erntete Mozart beim Publikum und auch bei zahlreichen Musikern nur wenig Beifall. Man ging an ihr vorüber und feierte den Virtuosen.

Digitized by Google

21. Der Virtuose (Ende 1782 – 1786)

Mozart stand auch nach seiner Verheiratung in einem regen Verkehr mit der Wiener Künstlerwelt. Immer mehr begann er mit dem Wiener Musikleben zu verwachsen. Er schloß sich von den Kollegen nicht ab, wenn er auch manchen gegenüber sich reserviert verhielt oder einzelnen aus dem Wege ging. Die mannigfachen Beziehungen, die er seit seiner Niederlassung in Wien angeknüpft hatte, gab er, nachdem sie ihm Vorteile verschafft hatten, nicht kurzweg preis, sondern hielt sie mit dankerfülltem Herzen aufrecht. Sein Bekanntenkreis dehnte sich über die Häuser des Hochadels, van Swietens und anderer Kunstfreunde hinaus auch jetzt auf die Künstler aus, die in den Theatern und Akademien auftraten, ebenso pflog er weiterhin mit Theaterdichtern und Komponisten Umgang, unter den schöngeistigen Privatzirkeln öffneten sich ihm neue Kunststätten. Er kommt jetzt zusammen mit der englischen Primadonna Nancy Storace, der Sängerin Celestine Coltellini, der Tochter des Dichters, der Mantuaner Geigerin Regina Strinasacchi, dem irländischen Tenoristen Michael Kelly und anderen. Einen lustigen Freundschaftsbund geht er ein mit seinem alten Salzburger Bekannten, dem Hornisten Ignaz Leitgeb, der in der Vorstadt ein Käseladchen eingerichtet hatte, sowie mit dem trefflichen Klarinettisten Anton Stadler, der Freimaurer war, dabei aber eine recht skrupellose Auffassung von Treu und Glauben an den Tag legte. Von den Klavierspielern lernt er den angesehenen, sich für das Fortepiano einsetzenden Leopold Kozeluch und dessen Schülerin, die blinde Maria Theresia Paradies, kennen, von Komponisten Giovanni Paesiello, den Meister des „Barbiere di Seviglia", dem er schon in Italien begegnet war, Giuseppe Sarti, den Autor von „Fra i due litiganti", Stephan Storace, den Bruder der Sängerin, Johann Wanhal, den böhmischen Modemusiker, ferner die aufstrebenden Talente Adalbert Gyrowetz und Karl Ditters von

Digitized by Google

Dittersdorf. Er verkehrt mit Giambattista Casti, dem Librettisten Salieris und Paesiellos, dem später gefeierten Verfasser der „Novelle galanti", und dessen Gegner, dem Venezianer Lorenzo da Ponte. Unter den kunstsinnigen Privatzirkeln, die neben Theater und Akademie damals ebenfalls Sammelpunkte geistigen Lebens bildeten, erlangten für ihn Bedeutung die Salons des Hofrats Greiner, des Geheimrats von Keeß, des Botanikers Professor von Jacquin, der Geschwister Martinez. Seine Sympathie für England, die wohl seiner Beobachtung entsprang, daß sich dort deutschen Musikern schon seit Jahrzehnten eine erfolgreiche Wirkungsstätte geboten hatte, sowie besonders das Zusammentreffen mit den damals in Wien weilenden englischen Musikern ließen in ihm den Gedanken reifen, eine englische Kunstreise ins Auge zu fassen. Paesiello und Casti wohnten im Sommer 1784 einer Quartettaufführung im Storaceschen Hause bei, in der mit Mozart Joseph Haydn, Wanhal und Dittersdorf an den Pulten saßen. Wie vor Paesiello musizierte Mozart auch vor Sarti. Der junge Gyrowetz verdankte Mozart sein Debüt als Sinfoniker in Wien. Zu der Schar von Gelehrten, Dichtern und Musikern, den Denis, Haschka, Alxinger, Blumauer, Georg Forster, Spittler, Paesiello, Haydn, Salieri, Hickl, Füger und anderen, die sich bei Greiner, Keeß, Jacquin und Martinez trafen, gehörte auch Mozart.

In diesen Wiener Kunstkreisen erschien Mozart als freudig begrüßter Gast, hier trat er als Klavierspieler sowie als Konzertkomponist auf, fand Gedankenaustausch und Anregungen, hier erwarb er sich aber auch eine zwar kleine, aber anhängliche Schülerschar, die ihm seine finanzielle Lage erleichterte, und ein treues Stammpublikum für die Akademien, die er wohl auch aus materiellen Gründen in einem zeitweilig sehr raschen Tempo aufeinander folgen ließ. Zu seinen neuen Klavierschülerinnen zählten jetzt die Komtesse Palfy, Franziska von Jacquin, die Tochter des Professors, und Barbara Ployer, die Tochter eines Wiener Agenten; zu seinen Kompositionsschülern die Cousine des Abbé Max Stadler,

Digitized by Google

der damals aus Italien nach Wien übergesiedelte Engländer Thomas Attwood und der Fürst Karl Lichnowsky. Ein aus dem Jahre 1784 erhaltenes Schreibheft legt den aufs Praktische gerichteten, sich eng an den Unterricht Vater Leopolds anschließenden Lehrplan dar, den Mozart bei seinen Theoriestunden befolgte. Wer bei ihm einen geregelten, methodisch sorgsam aufbauenden und auf Geduld und Ausdauer gegründeten Unterricht erwartete, kam schwerlich auf seine Rechnung. Attwood erzählt, daß ihn Mozart öfters, statt ihm eine Unterrichtsstunde zu geben, zu einer Billardpartie eingeladen habe, und ein Schüler der nächsten Jahre berichtet, er habe während des Kegelschiebens an einem Tischchen Platz nehmen müssen und dort Anweisungen und Fingerzeige für seine Ausarbeitungen empfangen. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß Mozart einen Zulauf wie andere Wiener Musiklehrer der damaligen Zeit, Righini, Steffan, Kozeluch, nicht fand.

Im Jahre 1783 entschloß er sich, selbst Konzerte im größeren Rahmen zu veranstalten. Nachdem er sich während des Sommers 1782 an dem Kunst, Naturgenuß und Toilettenschau vereinigenden Konzertunternehmen Philipp Jakob Martins im Augarten beteiligt hatte, wagte er selbst in der Fastenzeit des folgenden Jahres eine eigene Theaterakademie, bei der er frühere Sinfonien und Bruchstücke aus seinen älteren Opern aufführte sowie Klavierstücke vortrug. Das Theater war voll besetzt, der Kaiser war „gegen seine Gewohnheit" zugegen, die Einnahmen wurden auf 1600 Gulden veranschlagt. Der starke Erfolg dieser Aufführung ermunterte Mozart, während der Fastenzeit des nächsten Jahres 1784 mehrere Theaterakademien und einige weitere Konzerte im Trattnersaale zu veranstalten. Welchen Umfang diese Konzerttätigkeit, zu der noch die Mitwirkung an den Aufführungen der Adelshäuser und an Richters Samstagskonzerten kam, in dem kurzen Zeitraum von Ende Februar bis Anfang April dieses Jahres annahm, läßt eine Liste ersehen, die Mozart dem Vater übersandte:

Digitized by Google

Donnerstag den 26sten Febr. beym Gallizin.
Montag den 1sten März beym Joh. Esterhazy.
Donnerstag den 4ten März beym Gallizin.
Freytag den 5ten März beym Esterhazy.
Montag den 8ten März beym Esterhazy.
Donnerstag den 11ten März beym Gallizin.
Freytag den 12ten März beym Esterhazy.
Montag den 15ten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 17ten März meine erste Akademie, Privat.
Donnerstag den 18ten März beym Gallizin.
Freytag den 19ten März beym Esterhazy.
Samstag den 20sten März beym Richter.
Sonntag den 21sten März meine erste Akademie im Theater.
Montag den 22sten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 24sten März meine zweyte Privat-Akademie.
Donnerstag den 25sten März beym Gallizin.
Freytag den 26sten März beym Esterhazy.
Samstag den 27sten März beym Richter.
Montag den 29sten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 31sten März meine dritte Privat-Akademie.
Donnerstag den 1sten April meine zweyte Akademie im Theater.
Samstag den 3ten April beym Richter.

Über einhundertsiebzig Persönlichkeiten der ersten Gesellschaft von der Prinzessin Auersperg bis zum Grafen Montecuculi hatten auf diese Theaterakademien subskribiert. Schon am ersten Abend war der Saal „angesteckt voll". Auch in den folgenden Jahren 1785 und 1786 wiederholte Mozart die Subskriptionsakademien und sagte für weitere Konzerte seine Mitwirkung zu. Das Wiener Publikum umjubelte den Virtuosen, der Kaiser machte ihm „mit dem Hut in der Hand ein Compliment hinab und schrie: Bravo Mozart". „Deines Bruders Forte-piano Flügel", berichtete Vater Leopold während seines Wiener Aufenthalts der Tochter, „ist wenigst zwölfmal, seitdem hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden. Er hat ein großes Forte piano pedale machen lassen, das unterm Flügel steht und um drei Spann länger und erstaunlich schwer ist". Mozart stand im Zenit seiner Wiener Virtuosenlaufbahn.

Digitized by Google

Der noch nicht dreißigjährige, „kleine", untersetzte Mann, „dünn und blaß", mit einer „Fülle von schönem Kopfhaar" trat in eleganter, öfters fast koketter Kleidung vor das Wiener Publikum. In Kniehosen, Schuhen mit Silberschnallen, dem blauen Frack mit Metallknöpfen, den er gelegentlich durch einen roten mit Perlmutterknöpfen vertauschte, mit Spitzen und Ketten. Er setzte sich an den Flügel, „sein ganzes Antlitz änderte sich, ernst und versammelt ruhte sein Auge", die „kleinen schönen Hände" glitten über die Klaviatur, daß sich „das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte". Welcher Art sein Anschlag, seine Technik, seine Vortragsweise war, keine phonographische Platte hat sie uns aufbewahrt, wir bleiben angewiesen auf die meist recht allgemein abgefaßten Mitteilungen von Zeitgenossen und auf Rückschlüsse, die uns seine brieflichen Äußerungen sowie seine damaligen Klavierwerke gestatten. Michael Kelly spricht von Mozarts „Gefühl, der Schnelligkeit seiner Finger, besonders der großen Fertigkeit und Stärke seiner linken Hand". Der Biograph Niemtschek wundert sich, daß Mozart mit den kleinen Händen „so vieles besonders im Basse greifen konnte" und schreibt diese Erscheinung der „trefflichen Applikatur" zu, die Mozart „nach eigenem Geständnisse dem fleißigen Studium der Phil. Em. Bachischen Werke zu danken" gehabt habe. Ein Wiener Kritiker der damaligen Zeit nennt Mozart den „fertigsten, besten Klavierspieler", dem er je begegnet sei. Clementi, Mozarts Rivale, hatte „bis dahin niemand so geist- und anmutvoll vortragen hören". Dittersdorf fand in „Clementis Spiel blos Kunst (= Kunstfertigkeit), in Mozarts aber Kunst und Geschmack". Joseph Haydn erklärte, er könne Mozarts Klavierspiel in seinem Leben nicht vergessen, „das ging ans Herz". Eine andere, jüngere Generation kommt dagegen mit Karl Czerny zu Worte, der von Beethoven gehört hatte, daß zu Mozarts Zeit das „gehackte und kurz abgestoßene Spiel Mode war" und Mozart sich „auf den damals mehr gebräuchlichen Flügeln ein Spiel angewöhnt hatte, welches keineswegs für die Fortepiano paßte". Nach Czerny soll Beethoven

Digitized by Google

auch geäußert haben, daß Mozarts Spiel „sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen sei".

Mozart hatte als Klavierspieler die Schule seines Vaters durchgemacht und dann auf den Reisen eine Reihe namhafter Klavieristen der verschiedensten Richtungen kennen gelernt. Auch in Wien fehlte ihm in den achtziger Jahren nicht die Gelegenheit, Klavierspieler von Ruf zu hören. Er hatte aus diesen Klaviervorträgen zahlreiche Anregungen und Belehrungen empfangen, die seinem eigenen Spiel ungemein förderlich waren, aber er setzte ihnen doch auch einen inneren Widerstand entgegen, wenn sie in Technik und Darstellung Grundsätze verrieten, die mit seinen eigenen, ihm vom Vater und den französischen Klavieristen eingepflanzten Anschauungen nicht vereinbar waren. In seinen Briefen verlangt er vom Klavierspieler einen sorgfältig geregelten Fingersatz, eine leichte, „ruhige und stete" Hand, ein Passagenspiel, das „wie Oel fortfließen soll", einen rhythmischen, nicht zu raschen Vortrag auch im Tempo rubato, „Expression und Gusto, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt". Virtuosenmanieren, „Grimassen", genialische Hand- und Körperbewegungen während des Spiels sind ihm verhaßt. Er kritisiert unverhohlen, was ihm an Klavierspielern wie Beecké, Vogler und anderen mißfällt, aber er verhält sich auch ablehnend, wo zeitgenössische Virtuosen neue Bahnen einschlugen. Er bleibt im Ganzen bei dem mehr zierlichen, graziösen und dünnen Klaviersatze, der zu den damaligen Wiener Instrumenten paßte, wobei er auch zuweilen voller in die Saiten greift und bei den Klavierkonzerten nach dem Vorgang der Sänger und Accompagnisten einer früheren Zeit das schriftlich aufgezeichnete Notenbild improvisatorisch bereichert. Es ist bezeichnend, daß er in Clementis Technik keine „merkwürdige oder auffallende Passagen ausgenommen 6ten und 8ven" beobachtet, daß ihn das über das damalige Wiener Klavierspiel hinausgreifende, neue technische Prinzip, das sich hier ankündigte und später auch den jungen Beethoven anzog, kaum stärker fesselte. Wohl dieses Festhalten an einem Klavierspiel, das die damals modernste Technik

Digitized by Google

ſcheute, war es, das der jüngeren Generation Mozarts Spiel als „etwas leer und altfränkiſch“ erſcheinen ließ.

Der Virtuoſe zeigte ſich nach dem Wiener Brauche in ſeinen Konzerten nicht nur als Bravourſpieler, ſondern vor allem auch als Komponiſt. Er brachte als ſolcher freie Improviſationen ſowie eigene, meiſt nur für ſich ſelbſt geſchriebene Werke zum Vortrag. Mozarts freie Improviſationen am Klavier mochten in mancherlei ſtiliſtiſchen Zügen an die niedergeſchriebenen Klavierphantaſien erinnern, aber die plötzlichen Einfällen ſich zwanglos hingebenden Phantaſien am Inſtrument und die wenn auch noch ſo freien, doch in ihren Grundzügen durchdachten und durchgearbeiteten Phantaſien auf dem Papier dürften ſich doch weſentlich voneinander unterſchieden haben. Weniger ſtark mochten dieſe Unterſchiede zwiſchen den improviſierten und niedergeſchriebenen Variationen hervortreten, da beide an ein beſtimmtes, meiſt allgemein bekanntes Thema gebunden und nicht „nach Art der beiden Hrn. Bach, mit ſinnreichen Inversionen und Nachahmungen“ gearbeitet waren. Die damals geſchriebenen Klaviervariationen über Themen von Gluck, Sarti und andern (K. 460, 455, 500, 501), welche den beſonderen Beifall des Wiener Publikums fanden und auch früheren Variationen Mozarts nun zum Drucke verhalfen, dürften ein Bild von Mozarts improviſierten Variationen geben. Die Improviſationen und Variationen, die Phantaſien und Fugen für Klavier hätten jedoch kaum genügt, Mozarts ſtarke Virtuoſenſtellung zu befeſtigen, wenn ſich zu ihnen nicht die ſtattliche Reihe von vierzehn Klavierkonzerten (K. 413, 414, 415, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491) geſellt hätte.

Von welchen Geſichtspunkten Mozart bei der Abfaſſung dieſer Klavierkonzerte ausging, zeigt eine Briefſtelle vom 28. Dezember 1782: „Die Concerten ſind eben das Mittelding zwiſchen zu ſchwer, und zu leicht – ſind ſehr brillant – angenehm in die Ohren – natürlich, ohne in das Leere zu fallen – hie und da – können auch Kenner allein Satisfaktion erhalten – doch ſo – daß die Nichtkenner damit zufrieden ſein müßen, ohne zu wiſſen warum“.

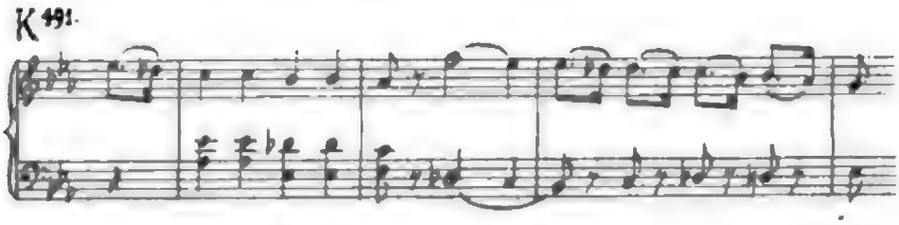
Das waren Grundsätze, die ihn schon bei seinen früheren Klavierkonzerten hauptsächlich geleitet hatten. Das Eingeständnis, in den Konzerten sowohl die „Kenner" wie auch die „Nichtkenner" befriedigt zu haben, mochte dem Vater, der dem Sohne selbst während der Idomeneo-Arbeit diese Grundsätze anempfohlen hatte, besonders einleuchten. Im Laufe der Konzertarbeit schob Mozart diese Gesichtspunkte nun teilweise auch beiseite, die neuen Entwicklungen, die während dieser Jahre seine Soloklaviermusik und seine Streichquartette durchdrangen, beeinflußten auch die Klavierkonzerte, und Mozarts Meisterhand, welche die „Entführung" geschaffen hatte und die C moll-Phantasie und Sonate, die Haydn gewidmeten Streichquartette schuf, bemächtigt sich auch der Klavierkonzerte, um sie teilweise weit über die Grenzen unterhaltsamer Wiener Gesellschaftsmusik hinauszuführen oder dort, wo sie innerhalb dieser verharrten, durch die Unmittelbarkeit und den Adel seiner Melodik in eine geradezu ideale Sphäre zu heben. Mit der Auffassung des Konzertbegriffs weicht er unter der Einwirkung der Christian Bach verwandten, in Wien namentlich seit Wagenseil gepflegten süddeutschen Konzertrichtung von den Zielen seiner früheren Klavier- und Geigenkonzerte nicht wesentlich ab, wenn er auch jetzt in der Zuteilung der zweiten Themen, den Durchführungsabschnitten mit viel größerer Freiheit verfährt. Die drei Sätze des Konzerts werden in Thematik und Ausführung vielfach reicher, schwungvoller und eleganter, durch die Aufnahme von Variationen, Zwischensätzen und Anhängen, „Eingängen" und Phantasiekadenzen verschiedentlich auch nach außen umfassender. Das Verhältnis zwischen Solo und Tutti wird wie schon in seinen früheren Konzerten meist derart geregelt, daß das Orchester gegenüber dem Solisten zwar nicht wie später etwa bei Chopin zu einer gänzlich nebensächlichen Rolle verurteilt ist, aber doch auch nicht ganz jene Gleichberechtigung erlangt, die im norddeutschen Cembalokonzert Philipp Emanuel Bachscher Richtung aufrechterhalten wurde und damit den ursprünglichen alten Konzertbegriff verteidigte. Der Solist gewinnt bei Mozart die im damaligen Wiener

Digitized by Google

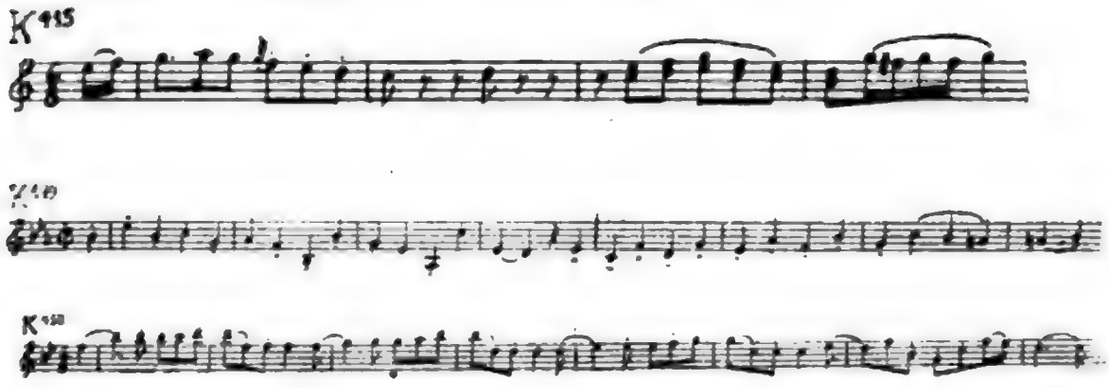
Klavierkonzert geforderte, bevorzugte Stellung, in der er der galanten Virtuosität der französischen Klavieristen, Christian Bachs und Wagenseils die Zügel schießen lassen konnte, in der aber auch, wie später Wölfl und Hummel erwiesen haben, für die Weiterentwicklung des Konzerts die Gefahr der Überwucherung der Virtuosität lag. Behält Mozart im Klaviersatz auch jetzt noch mehr die figurative und arabeske Technik früherer Konzerte bei, die im Wandel des Geschmacks später eine unverdiente Vernachlässigung zahlreicher Mozartscher Konzerte in der Öffentlichkeit bewirkt hat, so zieht er doch auch gelegentlich Spielmanieren Clementis und anderer Wiener Klavieristen herein, ohne freilich über ein beschränktes Maß damals modernster pianistischer Ausdrucksmittel hinauszugehen. In den letzten Konzerten macht er die Passage verschiedentlich höheren Zwecken dienstbar. Der Orchesterteil nimmt in den Tuttistellen sowie auch dort, wo er sich mit dem Soloinstrument zur gemeinsamen Aussprache vereinigt, öfters einen geradezu sinfonischen Charakter an, der einzelne Abschnitte namentlich der späteren Konzerte sogar dem norddeutschen Cembalokonzert nähert. Die Holzbläser sprechen dabei unter dem Einflusse des Wiener Orchesters für sich oder im Verein mit den Hörnern, Trompeten und den Streichern ein gewichtiges Wort mit. In ihren Melismen und Klangfarben, dem thematischen Anteil und den poetischen Wirkungen bilden diese dem damaligen Wiener Publikum neuen und auffallenden Wiener Holzbläsersätze das Bindeglied zwischen den Bläserpartien des „Idomeneo" und des kommenden „Figaro". Der Orchesterkünstler, der bald die Figaropartitur niederschrieb, erscheint schon deutlich in Sicht. Nicht die Stellungnahme zum Konzertbegriff, auch nicht die Behandlung der Bläser gaben jedoch diesen Klavierkonzerten Mozarts eine besondere Bedeutung und mochten vereinzelt beim Wiener Publikum die leise Ahnung ihres außergewöhnlichen Wertes aufdämmern lassen, vielmehr der Geist, der sie erfüllte und die ganze Persönlichkeit des Meisters offenbarte, entrückte sie der harmlosen Wiener Gesellschaftsmusik und verlieh ihnen eine besondere

Digitized by Google

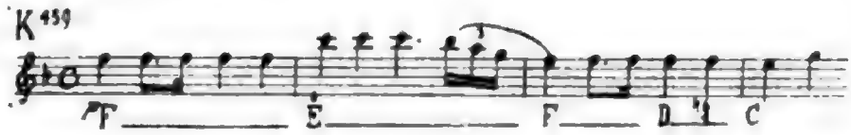
Weihe. Auch jetzt noch dringen die Melodien Christian Bachs bis ins Cmoll-Konzert herein:



die Romanzen und kecken Rondos der französischen Konzertmusiker, Erinnerungen aus den eigenen früheren Serenaden und Divertimenti, außerdem Haydnsche Jagdszenen, Wiener Lokaltöne und Lieblingsbildungen:



Clementische Marschmelodien:



und Philipp Emanuel Bachsche Züge. Aber wie in den Streichquartetten beeinflussen sie nicht mehr wesentlich die Gesamtbilder, die Mozart jetzt auch in diesen Klavierkonzerten in vollem Zuge aufrollt. Eine bezaubernde und hinreißende Kantabilität erfüllt die Konzerte, Anmut und Grazie, Leidenschaftlichkeit und Humor, Glück und Wehmut, Schmerz und Sehnsucht, und stehen sie auch nicht sämtlich auf der Höhe etwa des Cdur- und Esdur-Konzerts (K. 467, 482), so versiegen doch auch dort, wo sie stärkere Eingebungen vermissen lassen, nicht der Phantasiereichtum und die Gestaltungskraft. Auch hier regt sich der Empfindsame und Galante,

der Salzburger Suitenmusiker und der Wiener Sinfoniker, der Poet, der in den langsamen Sätzen etwa des Bdur-Konzerts (K. 450) die nach den Sternen gerichtete, verklärte Ausdruckswelt Klopstocks berührt oder in die Romanze des Dmoll-Konzerts (K. 466) einen geradezu phantastischen Mittelteil einschaltet, aber auch in dieser Gesellschaftskunst erscheint der dämonische, innerlich durchwühlte Mozart. Wir stehen an der Schwelle zum „Don Giovanni".

Die seelischen Kämpfe, die Schwankungen des Gesundheitszustandes, denen Mozart in den Jahren 1784/85 unterworfen war, riefen in ihm tiefgehende Gemütsbewegungen hervor, auf die auch manche Werke dieser Zeit deuten. Dieser seelischen Verfassung, und nicht in erster Linie äußeren Anlässen, ist der Charakter der Cmoll-Sonate und Cmoll-Phantasie für Klavier, ferner einzelner Sätze und Abschnitte der Streichquartette, auch der Klavierkonzerte zuzuschreiben. Das Andante des Bdur-Konzerts mit der verhallenden Coda (K. 456) oder das Andante des Esdur-Konzerts (K. 482) bringen Taktreihen, die sich mit dem billigen Hinweis auf die Notwendigkeit der Kontrastwirkung kaum endgültig erklären lassen. Im dritten Satze des Bdur-Konzerts (K. 456) werden plötzlich und vorübergehend merkwürdige, leise Gmoll- und Cmoll-Stellen intoniert, welche aus ihrer Umgebung gänzlich herausfallen. Den ganzen Werken geben solche augenblicklich aufsteigende Stimmungen den Grundzug im Dmoll- und Cmoll-Konzert (K. 466, 491). Diese beiden Konzerte, Mozarts subjektivste Klavierkonzerte dieser Zeit, heben mit einer Schärfe die Molltonart heraus, arbeiten mit Synkopen und unruhigen, abreißenden Motiven, mit Chromatik und schroffem Wechsel von Forte und Piano, mit leidenschaftlichen und pathetischen Themen, daß wir über die Triebkräfte dieser Sätze kaum einen Zweifel hegen können. Die innigen und milden Melodien der Mittelsätze vermögen gegen die Grundstimmungen der Ecksätze nicht wesentlich aufzukommen. Wie ein Koloß wächst gegen Ende des ersten Satzes im Cmoll-Konzert das Grundthema herauf:

Digitized by Google

klingt dann aber doch traumhaft, ganz leise aus. Am Schlusse des Dmoll-Konzerts tritt eine Steigerung nach Dur ein, pochende Trompetenmotive dringen herein. Das sind Klavierkonzerte mit jenen „bestimmten erweckenden Ideen", von denen später Carl Maria von Weber sprach, von einer Geisteswelt, der Philipp Emanuel Bachs Dmoll- und Cmoll-Konzerte und später Beethovens Cmoll-Konzert entstammen. Ihnen haben sich später die Klavierspieler besonders zugewandt. Das damalige Wiener Publikum mochte diese Temperamentsausbrüche im Rahmen der Ohr und Gemüt „ergötzenden" Akademien wie einen Faustschlag empfinden. Späteren Geschlechtern ist durch die Gewöhnung an weit stärker aufgetragene Ausdrucksmittel vielfach hierfür das Ohr verloren gegangen.

Der Virtuose Mozart sorgte nicht nur für sich, sondern auch für seine Schüler und befreundete Künstler. Die beiden Klavierkonzerte in Es und G (K. 449, 453) widmete er seiner Schülerin Barbara Ployer. Seinem alten Lehrmeister Michael Haydn half er während seines Salzburger Aufenthalts im Sommer 1783 mit den zwei dreisätzigen Duetten für Geige und Bratsche (K. 423, 424) aus der Verlegenheit, womit er sich auch in dieser damals nicht nur im Unterrichtsbetriebe gerne gepflegten Gattung des Duetts ohne Accompagnement versuchte. Den Freund Leitgeb bedachte er mit einem Quintett für Horn und Streicher (K. 407) sowie mit vier Hornkonzerten (K. 412, 417, 447, 495), die er scherzhafterweise mit verschiedenfarbigen Tinten niederschrieb und mit humoristischen Bemerkungen versah. Über dem Hornkonzert in Es stehen die Worte: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel Ochs und Narr erbarmet zu Wien den 27. May 1783." Im Rondo des Hornkonzerts in D werden an Leitgeb die ironischen Aufforderungen gerichtet: „Adagio- a lei Signor Asino. Animo presto-su via da bravo-Coraggio-grazia al Ciel!" Mit diesen Horn-

Digitized by Google

stücken, die in der knappen Fassung und im Konzertbegriff begreiflicherweise von seinen Klavierkonzerten dieser Zeit abwichen, lieferte Mozart weitere Beiträge zu dem damals beliebten Bläserkonzert. Die schwärmerischen Melodien der Romanzen, die Jagdbilder und Waldszenen der Rondos kamen der Natur und Eigenart des Instruments entgegen, und wohl in Erinnerung an die Mannheimer Zeit und die Mannheimer Bläser flossen dabei auch Holzbauersche Melodien herein. Das Waldhorn stellte er auch in das Bläserensemble, das er im Verein mit dem Klavier zu seinem Esdur-Quintett (K. 452) aufbot. Durch die Klangschönheit fesselte dieses Quintett ihn selbst damals in so hohem Grade, daß er es „für das beste" hielt, „was ich noch in meinem Leben geschrieben habe". Er führte es in den Fasten von 1784 selbst auf und trug es auch Paesiello vor, dem vielleicht die Barbiermelismen huldigen sollten. Für Regina Strinasacchi war die Geigensonate in Bdur (K. 454) bestimmt, die mit drei früheren unvollendeten Sonaten (K. 402, 403, 404) und einer späteren (K. 481) seine spärlichen Erträgnisse dieser Gattung während jener Jahre bilden. Einerseits geben diese Sonaten in Form und Gestaltung mancherlei Züge seiner früheren Klaviervioliusonaten preis, andrerseits nehmen sie Elemente der Studien bei van Swieten und der galanten Virtuosität auf, ohne eine neue Richtung einzuschlagen oder die Höhe der Streichquartette und einzelner Klavierkonzerte dieser Jahre zu erreichen. In der Gesamthaltung, besonders in warmblütigen Andantemelodien, in harmonischen Überleitungen und Modulationen heben sie sich aus der damaligen Modeliteratur heraus. Und wie den Instrumentalisten kam Mozarts Gefälligkeit auch den Sängern zugute, für die er eine Reihe ein- und mehrstimmiger italienischer Gesänge mit Orchester (K. 416, 418, 419, 420, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 440, 479, 480) teils als Konzertstücke teils als Operneinlagen schrieb. Verhalfen sie häufig auch der gesanglichen Bravour Adambergers, Fischers, Frau Langes oder Celestine Coltellinis zum Sieg, so lösen sie doch namentlich in langsamen Sätzen auch Stimmungen aus, die in die italienische Opernarie

Digitized by Google

Töne Mozartscher Zartheit und Grazie hineintragen, und lassen gelegentlich Vorstellungen und Ausdrucksmittel zum Vorschein kommen, die dann in den großen Opernwerken der folgenden Jahre ihre volle Bedeutung gewinnen.

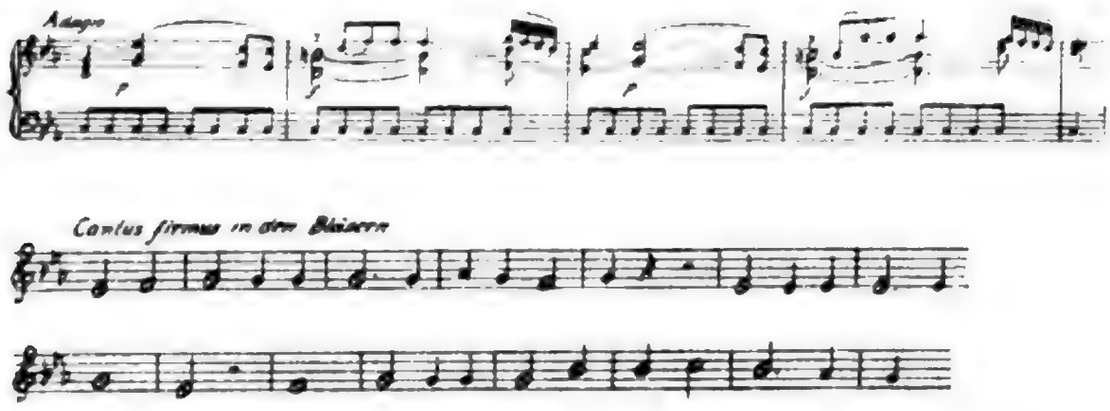
Wie Mozart mit diesen italienischen Arien und Ensembles eine an die meisten damaligen Opernmusiker gestellte Forderung erfüllte, der er schon während seiner Knabenjahre nachgekommen war, so steuerte er damals auch bereitwillig deutsche Gelegenheitsgesänge bei, welche die Wiener Gesellschaft, der Freundeskreis und die Freimaurer von ihm verlangten. Äußere Anregungen waren es, die ihn jetzt auch zum deutschen Sololiede am Klavier führten. Schon in seinem Jugendwerke „Bastien und Bastienne", dann in gelegentlichen Beiträgen zum Sololiede, endlich in der „Entführung" war Mozarts unverkennbare, außerordentliche Begabung für das deutsche Lied zutage getreten. In dem damaligen Wiener Musikleben blühte im Gefolge des einheimischen Nationalsingspiels durch Joseph Anton Steffan, Karl Friberth, Leopold Hoffmann und andere zwar eine bodenständige Liederschule auf, die unter dem Einflusse der reichen Wiener Musikkultur einen starken Zusammenhang mit der höheren Kunst wahrte und zugleich mit Tanzmelodien aus österreichischem Volksgut schöpfte, aber sie konnte im einheimischen Musikleben wie gegenüber dem damaligen Hauptzentrum deutscher Liedkunst, der Berliner Liederschule, zunächst doch nur eine mehr untergeordnete Stellung erlangen und einen engeren Anschluß an die neue deutsche Dichtung Klopstocks, Herders und vor allem Goethes nicht finden. Die Wiener Atmosphäre und seine eigene literarische Blickrichtung, die ihn zwar gelegentlich zum Vossischen oder Göttinger Musenalmanach greifen ließ, aber kaum zu einer stärkeren Teilnahme an der neuen deutschen Lyrik jenseits der österreichischen Grenzpfähle antrieb, verhinderten, daß sich Mozart dem deutschen Sololiede mit einer ebenso andauernden und intensiven Hingabe wie der Instrumentalmusik und der Oper zuwandte. So komponierte er damals nur einige Gedichte von Christian Felix Weiße und

Aloys Blumauer als strophische Lieder (K. 472, 473, 474, 506). Denis' den siegreichen Engländern gewidmeten „Bardengesang auf Gibraltar" (K. Anh. 25), dessen heroischer, „zu übertrieben schwülstiger" Zug ihm im Rahmen einer Oper vielleicht eher zugesagt hätte, ließ er skizziert liegen. Wenn er jetzt zum ersten und letzten Male den Weg zu Goethe fand, so war das einem Zufall zu danken, der ihm das „Veilchen" in Steffans Liedersammlung von 1778, hier freilich unter dem Autornamen Gleims, in die Hände spielte. Hier nahm nun Mozarts Liedkomposition einen unerwarteten Aufschwung. Zeigt schon das strophische Lied auf Weißes „Zauberer" (K. 472) in seiner Geschlossenheit und Vollendung die Arbeit des Meisters, so läßt das durchkomponierte „Veilchen" (K. 476) ein unvergeßliches Bild erstehen, dessen edle Zärtlichkeit des Empfindens über die modische Empfindsamkeit hinauswuchs wie Goethes Lyrik über die Schäferpoesie jener Zeit. Der Dramatiker sieht die junge Schäferin über die Wiese springen, das Veilchen in Person, wie es sich mit anderen Blumen vergleicht und unter dem Fuß der Schönen freudig stirbt, und wie schon Wiener Lyriker sowie teilweise er selbst in seinem Mannheimer Liede „Dans un bois" (K. 308) benutzt er dabei in gedrängtester Form den Kantatentyp mit liedmäßigen und arienhaften Elementen, Rezitativen, malenden Vor- und Zwischenspielen. In Goethescher Kongenialität dichtet er gleichsam als Grabgesang für das zertretene Veilchen noch einen rührenden Schluß hinzu. Solche Gesänge wogen ganze Stöße österreichischer Liedersammlungen auf, mit ihnen erfüllte Mozart die vorhandenen Formen der damaligen Wiener Liedmusik mit dem Geiste seiner Kunst und bereitete gleich Joseph Haydn die Führung vor, die der Wiener Liederschule bald zufallen sollte.

Auf einer anderen Seite stehen diejenigen deutschen Gesänge Mozarts der damaligen Zeit, die der Fidelität im Wiener Hausgesang gewidmet sind und den Geist des „Augsburger Tafelkonfekts" heraufbeschwören oder nach damaligem Brauche einen besonderen Stand mit Gebrauchsmusik versorgten. Hierher gehören

Digitized by Google

einmal wohl einzelne derbe Kanons, wie ſie aus den folgenden Jahren nachweisbar ſind, ſowie das durch eine Begebenheit in der Familie Mozart veranlaßte ſcherzhafte Terzett vom „Bandel" (K. 441) mit ſeinem textlich wie muſikaliſch ausgeprägten Wiener Volkston, weiterhin Freimaurergeſänge für Soloſtimmen und für Männerchor (K. 429, 468, 471, 483, 484). Zeigt ſich dort der in der Ariſtokratengeſellſchaft gefeierte Virtuoſe unter ſeinen nächſten Bekannten gleichſam in Hemdärmeln, ſo erſcheint er hier als der Logenmuſiker, der bei feſtlichen Anläſſen einzelne Mitglieder teils ſoliſtiſch zur Orgelbegleitung ſingen läßt, teils mit einem dreiſtimmigen Männerchor zu kantatenartigen Stücken vereinigt. Aber wie ſich unter Mozarts Klavierkonzerten dieſer Jahre plötzlich das Dmoll-Konzert einſtellt, ſo taucht jetzt zwiſchen dieſen Gelegenheitsſtücken die „Maureriſche Trauermuſik" für Orcheſter (K. 477) auf, geweiht dem Andenken kürzlich verſtorbener Maurer, des Herzogs Georg Auguſt von Mecklenburg und des Grafen Franz von Eſterházy. Ein Cmoll-Adagio von nur neunundſechzig Takten, vielleicht der Torſo einer großen Sinfonie, mit einem feierlichen Cantus firmus in den tiefen Lagen der Holzbläſer, erregten Motiven und Figuren in den erſten Geigen und unruhigen Gängen in den Bäſſen zieht vorüber:



Aus der Trauermuſik für eine beſondere Wiener Feier des Jahres 1785 wird hier durch Mozart eine allgemeine Totenklage großen Stils, die bald erregt aufſchreit, bald beklemmend innehält, voll Schmerz, Angſt und Verzweiflung, geſtimmt auf einen eigen-

Digitized by Google

tümlich ſchwarzen Ton, welcher der damaligen Produktion nicht geläufig war, an Sätze Rameaus und Glucks anklingt und ſpäter wohl der Trauerkantate des jungen Beethoven zum Vorbild diente. Der Todesgedanke läßt in Mozart mit einem Male wieder die heiteren, weltfreudigen Melodien der Geſellſchaftsmuſik verſtummen und mit aller Macht all die inneren Bedrängniſſe hochkommen, die ihn damals zeitweiſe durchwühlten und erſt allmählich in den nächſten Jahren einer inneren Ruhe und Gefaßtheit Platz machten. Mozart entrollte in dieſen Tönen ein erſchütterndes Seelengemälde, das mit der üblichen Wiener Gelegenheitsmuſik nichts mehr gemein hatte und die „Maureriſche Trauermuſik“ gleich der Cmoll-Phantaſie und Sonate, einzelnen Teilen der Cmoll-Meſſe und der Streichquartette ſowie den Moll-Klavierkonzerten in eine beſondere Reihe ſtellt. Das damalige Wiener Publikum, das Mozart gerne durch eine „kleine muſicaliſche Kritik mit Exemplen – aber NB.: nicht unter meinem Namen“ verſpottet hätte, kümmerte ſich aber kaum um den Weltflüchtigen, ſondern forderte ſeinen Tribut von dem Virtuoſen.

Digitized by Google

22. Le nozze di Figaro (1786)

Wenn Mozart nach der „Entführung aus dem Serail“ jetzt mit „Le nozze di Figaro“ zur italienischen Opera buffa zurückkehrte, so lag das an mancherlei Umständen.

Trotz starker Erfolge hatte das Wiener Nationalsingspiel Anfang März 1783 seine Pforten schließen müssen. Zwistigkeiten waren unter dem deutschen Personal ausgebrochen und hatten einzelne Mitglieder veranlaßt, ihren bisherigen Wirkungskreis aufzugeben, die Singspielmusiker versagten bei der Mitarbeit, unter der Hofgesellschaft begann das Interesse für die nationale Singspielproduktion zu schwinden. Die alten Freunde der Opera buffa wagten sich wieder hervor, Salieri kam zum Zuge, der Kaiser befahl die Anstellung italienischer Sänger. Entrüstet schrieb Mozart am 5. Februar 1783 nach Salzburg: „es ist, als wenn sie, da die teutsche Oper ohne dies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; – und das tun selbst Teutsche – pfui Teufel. – . . . Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange souteniren wird – und ich – halte es auch mit der teutschen“. Allein Mozart erwies sich als ein schlechter Prophet. Er täuschte sich, wenn er annahm, daß „sich die welsche Oper nicht lange souteniren wird“. Die neue Opera buffa bot ausgezeichnete Leistungen und blühte im Burgtheater wieder auf. Mitglieder des deutschen Nationalsingspiels schwenkten zu ihr ab, der Baßbuffo F. Benucci bewährte sich auch nach Mozarts Urteil „besonders gut“. Werke von Salieri, Cimarosa, Sarti, Anfossi, Gazzaniga, Guglielmi und Paesiello erschienen in den Jahren 1783/84 auf dem Spielplan; Sartis „Fra i due litiganti“ erzielte am 28. Mai 1783 einen geradezu sensationellen Erfolg, Paesiellos „Barbiere di Seviglia“ wurde am 13. August zum ersten Male aufgeführt. „Die welsche Oper“, schrieb damals Ludwig Schröder, „hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer“. So sehr Mozart am deutschen Nationalsingspiel hing, seine produktive Stimmung und

Digitized by Google

Sehnſucht, wieder ein Werk für das Wiener Theater ſchaffen zu können, wurden in ihm jetzt ſo übermächtig, daß er ſich raſch entſchloß, auch außerhalb des Nationalſingſpiels für die Opernbühne zu ſchreiben, die ihm nun zu Gebote ſtand. Er ſah gegen hundert „Bücheln“ durch, nahm aber ſchließlich ſeine Zuflucht beim Abbate Varesco, dem Salzburger Librettiſten des „Idomeneo“. Die „L'oca del Cairo“ (K. 422) wurde in Angriff genommen und rief nun wie ſeinerzeit der „Idomeneo“ zwiſchen Vater und Sohn einen äſthetiſchen und dramaturgiſchen Gedankenaustauſch hervor, aber nach den Partiturentwürfen einiger Stücke des erſten Aktes ließ Mozart die „Ganshiſtorie“ liegen. Ebenſo erging es einer weiteren Opera buffa „Lo sposo deluso“ (K. 430), die ebenfalls nicht über einzelne Teile hinauskam, gleich ihrer Vorgängerin Gelegenheit zu Enſemble- und Finale-Studien bot und zuweilen einen leichten Einſchlag der Buffa Paeſiellos und Sartis zeigte. Im Oktober 1785 begann ſich jedoch das deutſche Nationalſingſpiel in Wien aufs neue zu regen, der kaiſerliche Hof wies ihm neben der italieniſchen Oper im Kärnthnerthortheater einen Platz zu, wo nun Stücke von Stephan (Martin) Ruprecht, von H. und F. Teyber, ſpäter von Dittersdorf eine Heimſtätte fanden. Sogleich war Mozart zur Stelle, am Nationalſingſpiel wieder mitzuarbeiten. Allein ein kaiſerlicher Auftrag blieb aus, Joſeph II. hatte vergeſſen, welche außerordentliche Kraft in dem Komponiſten der „Entführung“ dem Wiener Nationalſingſpiel zur Verfügung ſtand. Ein Angebot des Mannheimer Profeſſors Anton Klein, der eine Operndichtung „Kaiſer Rudolf von Habsburg“ zur Kompoſition überſandte, mußte Mozart, ſo ſympathiſch ihm das Gegenſtück des „Günther von Schwarzburg“ erſcheinen mochte, mit Rückſicht auf die damaligen Verhältniſſe des neuauflebenden Wiener Nationalſingſpiels, den Mangel an geeigneten Sängern, die „zu wenig patriotiſche“ Denkungsart der Theaterleitung ſchweren Herzens für „dermalen“ ablehnen. Er mußte ſich zufrieden geben, daß er im Verein mit Gottlieb Stephanie, dem Librettiſten der „Entführung“, zu einer dramatiſchen Feſtaufführung, die in der Schön-

Digitized by Google

brunner Orangerie am 7. Februar 1786 ſtattfand, herangezogen wurde und hierfür den „Schauſpieldirektor" (K. 486) beiſteuern konnte. Das war ein deutſcher Einakter mit der bei den Buffolibrettiſten ſchon ſeit langem beliebten Karikatur der Opera seria und zeitgenöſſiſcher Theaterverhältniſſe. Stephanie ſparte nicht mit Spitzen gegen die damaligen Wiener Theaterzuſtände, die von den Zuhörern auch verſtanden wurden, und der Muſiker war in die ergötzliche Lage verſetzt, womöglich ſeinen eigenen ſeriöſen Opernſtil zu parodieren. Der geſprochene Dialog wahrte den deutſchen Singſpielcharakter, in den Muſikſtücken bewegte ſich Mozart jedoch auf italieniſchem Boden. Geben ſich die zweiteiligen Probearien, mit welchen die beiden Sängerinnen Herz und Silberklang dem Schauſpieldirektor ihre Leiſtungsfähigkeit nachzuweiſen ſuchen, als ernſt behandelte Geſangsſtücke der Seria, ſo ſchlägt in dem nach Mozartſcher Art individualiſierten Terzett, das den Streit der beiden rivaliſierenden, in den höchſten Tönen einander ſich überkletternden Primadonnen vorführt und den Tenor Vogelſang als beſänftigenden Vermittler auf die Beine bringt, der Buffoton durch, der ſchon in der einſätzigen Ouvertüre mit einem neapolitaniſchen Kopfmotiv ſein Spiel treibt und zuweilen an Paeſiello erinnert.

Bevor Mozart die Partitur des „Schauſpieldirektor" niederſchrieb, und während er mit ſeinen Arbeiten für die Akademien, den Klavierkonzerten, beſchäftigt war, hatte er ſeit Herbſt 1785 bereits ein neues großes Opernwerk in Angriff genommen. Die Tatſache, daß das neuauflebende Nationalſingſpiel mit der italieniſchen Oper zunächſt kaum ernſtlich konkurrieren konnte und der Komponiſt der „Entführung" mit einem größeren Auftrag für das Nationalſingſpiel nicht bedacht wurde, ferner äußere Umſtände bewirkten, daß Mozart nach der „Entführung" dieſes neue große Opernwerk nicht für das Nationalſingſpiel, ſondern für die Opera buffa ſchuf. Er hatte ſich mit Lorenzo da Ponte verbündet, der bereits verſchiedene Texte für die Wiener italieniſche Opernbühne verfaßt hatte und nach neuen Muſikern für

Digitized by Google

seine Libretti Ausschau hielt. Nach mancherlei Streitigkeiten zwischen Righini und Mozart, von denen jeder seine neue Oper zuerst aufführen wollte, ging „Le nozze di Figaro" auf kaiserlichen Befehl am 1. Mai 1786 zum ersten Male in Szene.

Mozart selbst, der vom Opernkomponisten forderte, daß er „das Theater versteht, und etwas anzugeben imstande ist", machte eines Tages Da Ponte den Vorschlag, Beaumarchais' „Le mariage de Figaro ou la folle journée" zu einem Operntext umzuarbeiten. Kürzlich war dieses in eine kecke Satire gekleidete „J'accuse", das aufschreckende Flammenzeichen drohender Ereignisse, welches auf der Komödienbühne beleuchtete, worüber in der Publizistik und in den Salons Frankreichs vorher schon tausendmal diskutiert worden war, in die Buchhandlungen hinausgegangen und hatte im selben Jahre 1785 bereits ein Dutzend deutscher Übersetzungen gezeitigt. Den Musiker, der im Enzyklopädistenkreise Grimms manches kritisierende Wort aufgefangen und französische Zustände während seines Pariser Aufenthalts doch immerhin mit eigenen Augen gesehen hatte, der dann dem absolutistischen Aufklärer in der Soutane mit dem Bewußtsein des freien Künstlers entgegengetreten war und unentwegt den Dienst aufgekündigt hatte, konnte die Dichtung Beaumarchais' nicht gleichgültig lassen, um so weniger als sie eine Fülle spannender, musikdramatisch lockender Situationen enthielt und auch den zweiten Teil des „Barbier de Séville" bildete, mit dem Paesiello ebenfalls nach einer Vorlage Beaumarchais' seine Opera buffa geschaffen und das Wiener Publikum gewonnen hatte. Das war ein wirbelwindartig vorüberfausendes Stück, in dem ein Gesellschaftsbild entrollt wurde, das bereits auch die Wiener Stände-Opern von der Art der „Contesina" Gaßmanns angedeutet hatten. Hier konnte Mozart ein Gegenstück zu Paesiellos „Barbier" schaffen, das in der Buffa neuartige, ihm besonders liegende Aufgaben bot. Er wußte, daß die Versuche, Beaumarchais' Original in deutscher Übersetzung auf die Wiener Bühne zu bringen, an dem Einspruch der Zensur-Hofkommission gescheitert waren. Es bedurfte da der Geschicklichkeit des schlauen Da Ponte, den Kaiser von der

Digitized by Google

Ungefährlichkeit der neuen Nachdichtung zu überzeugen und zur Genehmigung der Aufführung auf der Opernbühne umzustimmen. Auch die Auffassung, daß der gesungene italienische Text gegenüber der deutschen Rezitation auf der Schauspielbühne eine geringere Durchschlagskraft besitze und daher die aufreizende Wirkung des Stückes auf weitere Kreise verliere, dürfte beim Kaiser mitgesprochen haben, das Stück für die italienische Opernbühne freizugeben.

In Da Ponte hatte jetzt Mozart einen Mitarbeiter, der ihm künstlerisch gewiß nicht ebenbürtig war, jedoch die Librettisten vom Schlage Varescos und Stephanies weit übertraf. Unter dem Schutze Mazzolàs und Metastasios war Da Ponte Anfang der achtziger Jahre in das Wiener Kunstleben eingetreten und schon bald zum Hoftheaterdichter aufgerückt. In dem abenteuerlichen Lebenswandel eine Beaumarchais verwandte Natur, ging er an das französische Original meist mit Geschick und Verständnis heran, nicht lediglich mit der Absicht, zu einem festgesetzten Termin ein billiges Buffostück rasch auf die Füße zu stellen, in dem gegenüber der Vorlage nicht viel mehr als der Titel und das durcheinander gewürfelte Gerippe der Handlung übrig blieb. Nicht zum ersten Male sollte ein französischer Dramenstoff einem italienischen Operntext zugrunde gelegt werden. Da Ponte war sich bewußt, daß er durch brutale Eingriffe dem eigenartigen französischen Kunstwerk die Seele raube, daß er mit behutsamen Händen eine Einrichtung für die italienische Opernbühne vorzunehmen habe, die das Wesen der Dichtung wahre und zugleich den musikdramatischen Anforderungen gerecht werde. Er spricht selbst aus, daß er Beaumarchais' Komödie nicht übersetzt, sondern nachgeahmt habe. Auf „Nachahmung" kam es ihm an, nicht bloß auf eine Benutzung der Komödie als Stoffquelle.

Beaumarchais hatte die Handlung seines Stücks in die einfache Formel zusammengefaßt: „Un grand Seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser et la femme du Seigneur

Digitized by Google

réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus." Von der erſten Szene bis zur letzten drehen ſich alle Vorgänge auf der Bühne um die eine Frage: kann Figaro mit ſeiner Suſanne Hochzeit machen, bevor der Graf Almaviva das alte Herrenrecht fordert, oder glückt es dem Grafen, das jus primae noctis, das er eben erſt ſelbſt aufgehoben hatte, wieder auszuüben. Und bis zum Schluſſe bleibt der Zuſchauer im Zweifel, ob der Diener oder der Herr den Wettlauf gewinnt, und welcher von beiden den Preis zu bezahlen hat. Den beiden Gegenſpielern, welche die eine kleine Zofe begehren, dem Diener, der ſie als Gattin heimführen will, und dem adeligen Herrn, der ſie am Ziele ſeiner Wünſche über einen neuen Gegenſtand ſeiner Sinnenliebe doch raſch wieder vergeſſen würde, ſtehen die beiden Frauen gegenüber, ebenfalls aus den gegenſätzlichen Ständen, die mit allen Reizen der Grazie und Schelmerei ausgeſtattete Kammerzofe Suſanne und die in den Adelsſtand erhobene, bei aller erworbenen Würde im Grund doch noch als Bartolos liſtiges Mündel erkennbare Gräfin, beide gewillt, die Eiferſucht ihrer Männer zu entfachen, aber mit ſicheren Füßen durch alle Gleitwege hindurchzuſchreiten. Es gilt den Kampf des Knechtes aus der Volkshefe gegen den Ariſtokraten des ancien régime. Daneben begegnet uns der knabenhafte Page Cherubin im erſten gefährlichen Alter, ein mutwilliger, zu allen Abenteuern aufgelegter Wildfang der Pariſer Ariſtokratie, der die Gräfin umſchwärmt und von den erſten erotiſchen Aufwallungen hin- und hergetrieben wird, ferner Herr Doktor Bartolo und deſſen geiſtreiche Liaiſon Marceline, die Figaro als Gatten wünſcht, ſchließlich aber als ſeine Mutter erkannt wird, dann der auf zwei Stühlen ſitzende Muſiklehrer Baſile, der ſich durch eine ganz raffinierte Bosheit auszeichnet und um Marceline bewirbt, ſowie einige Nebenperſonen, die halbwüchſige Gärtnerstochter Fanchette, die den Pagen liebt und unter den Nachſtellungen des Grafen leidet, ein halbnüchterner Schloßgärtner, ein alberner, ſtotternder Orts-

richter. Alle diese Personen kreuzen mit ihren Absichten, Liebesnöten und Liebesirrungen, Wünschen und Sehnsüchten im engsten Raume die Wege, stoßen aneinander, sehen sich gegenseitig bedroht und erzeugen dadurch den Wirrwarr des „tollen Tags", der durch eine reichliche Zutat von Verwechslungen und Zufälligkeiten, Verkleidungen und Intrigen noch aufs höchste gesteigert wird. Inmitten dieses Lebens und Treibens steigen wie feurige Warnzeichen die Ideen der kommenden Revolution auf, die Ausschnitte französischen Gesellschaftslebens am Vorabend der großen Umwälzung werden grell beleuchtet und mit einem vollen Maß von Satire und Galle überzogen, die der Kritiker von Hof, Adel und Justiz in Bereitschaft hatte, aber als spekulierender Verteidiger unterdrückter Menschenrechte dazu benutzte, um von den hochgehenden Wogen sich selbst an die Oberfläche tragen zu lassen.

Hauptlinien, Grundcharakter und Problemstellung dieses französischen Sittenstücks ließ Da Ponte bei der Bearbeitung im ganzen unberührt. Für eine Reihe von Szenen hielt er sich enge an das Vorbild, andere aber kürzte er oder zog sie zusammen. Das Opernbuch verlangte knappere Fassungen, Beschneidungen des überwuchernden Intrigenspiels und dort, wo sich Beaumarchais ausbreiten konnte, verschiedentlich nur Andeutungen, um die Aufgabe des Komponisten nicht zu beeinträchtigen. Einzelne Motive, wie z. B. die Werbung Basilios um Marcelline wurden gestrichen, verwickelte Szenen von Abschweifungen befreit, die im Operntext als Ballast empfunden werden mußten. Die stetig ineinander greifenden Vorgänge sollten auf der Opernbühne möglichst vor Unverständlichkeit geschützt werden. Eine noch weiter gehende Vereinfachung konnte aber nicht leicht erfolgen, wenn nicht das Wesen der Vorlage geopfert werden sollte. Bei diesem gegenüber dem feingeordneten Intrigenbüschel Beaumarchais' immerhin zur Vorsicht nötigenden Verfahren blieben freilich auch Motivstümpfe übrig, die der Klarheit des Geschehens auf der Bühne gerade nicht förderlich waren und an die ergänzende Phantasietätigkeit des Parketts oft starke Anforderungen stellten. In eine andere Rich-

Digitized by Google

tung als auf die franzöſiſche Vorlage weiſen dagegen einzelne Szenenführungen. Der Metaſtaſianer durchſchnitt verſchiedentlich mit kühner Hand den Intrigenknoten, um raſch mit ein paar Strichen zu Entſcheidungen zu gelangen, deren allmähliches Heranreifen das Opernbuch zu ſehr in die Breite gezogen hätte. Mit einem Schlage wird durch einen Metaſtaſianiſchen Kunſtgriff das fertige Urteil des Richters in die Gerichtsſzene des dritten Akts hereingeſtellt, weitſchweifige Auseinanderſetzungen fallen weg, Figaro ſoll der Marcelline die Schuld bezahlen oder die Hand zum Ehebunde reichen, und mit dieſer draſtiſchen Gerichtsſzene werden ſofort die Vorgänge verbunden, die den Schleier über Figaros Herkunft lüften und Suſanne mit der zur Rettung des Geliebten aufgebrachten Geldſumme auf die Bühne ſtürmen laſſen. Ebenſo wickeln ſich die Vorgänge im Finale des vierten Akts in einem Zuge ab. Im Dunkel der Nacht ſchleichen die als Suſanne verkleidete Gräfin und die als Gräfin koſtümierte Suſanne, der Graf, Figaro, der Page in den Schloßgarten. Die Glut ſinnlicher Leidenſchaft, die Schwüle der Verführung atmen unter den leiſe wehenden Abendwinden, und zwiſchen den duftenden Blumenbeeten und den verdeckenden Hecken lauern die Fallſtricke weiblicher Liſt: es beginnt jenes Liebes- und Verwechſlungsſpiel, das jeden auf den falſchen Platz ſtellt und ihm zuteilt, was für den andern beſtimmt war. Als dann der Fackelſchein die wahren Geſtalten enthüllt, kommt es nicht zu breiten Aufklärungen, auf die gegenüber dem Zuſchauer verzichtet werden konnte, ſondern in Kürze wird nach Metaſtaſios Vorbild der Schlußſtrich gezogen. Weitere Änderungen Da Pontes hinſichtlich der Anordnung und Faſſung einzelner Szenen, der Rezitative, Arien und Finale wurden bedingt durch den Rahmen der Opera buffa, die Wiener Verhältniſſe und die Wünſche Mozarts.

Inwieweit dieſer ſelbſt an der Bearbeitung der von ihm vorgeſchlagenen Dichtung beteiligt war, vermögen wir heute nicht mehr mit Sicherheit zu ſagen. Daß der Muſiker, der am Entführungstextbuch mitgearbeitet und dabei ſeine äſthetiſchen Anſichten unverhohlen geäußert hatte, beim Figarolibretto ſich mit

einem Male passiv verhalten hätte, ist schwerlich anzunehmen. Auch war Da Ponte keineswegs ein Librettist, der die Mitarbeit des Musikers abgelehnt hätte. Wir dürfen mit Recht vermuten, daß Mozart der Ensemble- und Finalegestaltung, die schon seit längerem seine besondere Aufmerksamkeit erregt hatte, auch jetzt sein lebhaftes Interesse zuwandte und dabei Da Ponte „etwas anzugeben verstand", ferner daß die neuen Züge in der Charakteristik einzelner Personen und die josephinische Schlußwendung ebenso mit auf sein Konto zu setzen sind, wie die Abschwächung der Satire, die Beaumarchais über seine Komödie ausgegossen hatte. Obschon das politische Element aus der Bearbeitung nicht vollständig entfernt wurde, – die Vorgänge, des weltgeschichtlichen Hintergrunds völlig beraubt, wären großenteils geradezu unverständlich geworden –, so mußte doch die teilweise stark aufgetragene Satire Beaumarchais' zurückgedrängt werden, einmal weil ihre scharfen Spitzen bei der doch immerhin vorhandenen Verschiedenheit der damaligen französischen und österreichischen Verhältnisse in Wien ihr Ziel verpaßt hätten und von der josephinischen Zensur auch keineswegs geduldet worden wären, dann weil die heftigen Anklagemonologe nur in ihrem breiten, logischen Aufbau zünden konnten und bei ihrer ungekürzten Herübernahme in den Operntext dem Musiker hemmende Fesseln angelegt hätten. Dadurch wurde freilich der kühne Revolutionsgeist Beaumarchais' teilweise aus dem Stücke verscheucht und stärker die Frivolität des ancien régime an sich als die Décadence betont. Vor dem weltgeschichtlichen Hintergrund wird nun im Opernbuch das Liebesproblem der galanten Zeit aufgerollt, nicht wie in der „Entführung aus dem Serail" jene ideale Welt, die auf wahre Liebe und Treue gegründet ist, sondern die Wirklichkeit des ancien régime mit seinen Begierden, Leidenschaften und angemaßten Rechten, Intrigen und Lockungen. Ein Gesellschaftsbild wickelt sich ab, das zwar verschiedentlich die glühenden Farben Beaumarchais' verloren hatte, aber den Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen doch immerhin noch deutlich erkennen ließ. Innerhalb dieser Atmo-

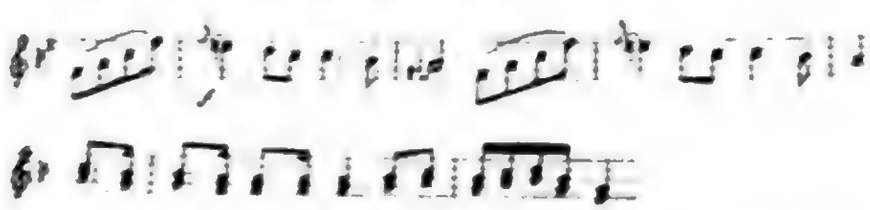
Digitized by Google

sphäre des ancien régime suchten nun Da Ponte und Mozart den Grundcharakter einzelner Personen zu wandeln und deren sittliche Eigenschaften hervorzuheben. Besonders die Gestalt der Gräfin, die jetzt nicht mehr im ersten Finale unter der bunten Gesellschaft auftaucht, sondern von dieser losgelöst erst zu Beginn des zweiten Akts mit einem Monolog auf der Bühne erscheint, bleibt nicht die „liebenswürdige, tugendhafte" Dame, die mit einem gewissen Gleichmut das Schicksal ihrer Standesgenossinnen trägt und sich schließlich lachend mit dem Gatten aussöhnt, sie wird schon im Textbuch die stille Kämpferin um ihr Lebensglück und das Herz des Gatten, das sie zurückzuerobern sucht. Sie liebt den Gatten trotz aller seiner Schwächen und Seitensprünge mit der gleichen Innigkeit, sie fühlt die Erniedrigung, die ihr durch sein Verhalten zuteil wird und wird geradezu gezwungen, das Doppelspiel zu wagen, sie hält jedoch an der Hoffnung fest, ihn wieder für sich zu gewinnen, und vergibt, als ihr dies endlich gelingt, mit unendlicher Sanftmut und Güte. Diese Wandlung der Gestalt der Gräfin entsprang aber nicht in erster Linie ethischen Absichten, wenn auch eine spätere Zeit diese besonders herausfühlte, sondern zunächst vielmehr den künstlerischen Erwägungen der Gegensätzlichkeit, in der sich freilich dann auch allgemeine sittliche Ideen auswirken konnten. Für die verschiedenartigsten Gefühlssphären bereitete das Figarobuch der Musik den Boden, auf dem sie frei schalten konnte. Es erhob nach der italienischen Auffassung des 18. Jahrhunderts nicht so sehr den Anspruch auf eine der französischen Komödie gleichwertige Dichtung und suchte der Musik den Rahmen zu stellen, in dem sie ungehemmt ihre schöpferischen Kräfte zu entfalten vermochte. Stoff und Stoffgestaltung, der enge Anschluß an das französische Original wie die Absicht, über die herkömmlichen Typen und Situationen der Buffa hinauszukommen, hoben ganze Abschnitte des Textbuches über die damals gangbare Buffa-Librettistik hinaus und ließen, wie Da Ponte selbst aussprach, eine „fast neue Art des Schauspiels" entstehen. In höherem Grade als bei einzelnen zeitgenössischen Buffa-Erschei-

Digitized by Google

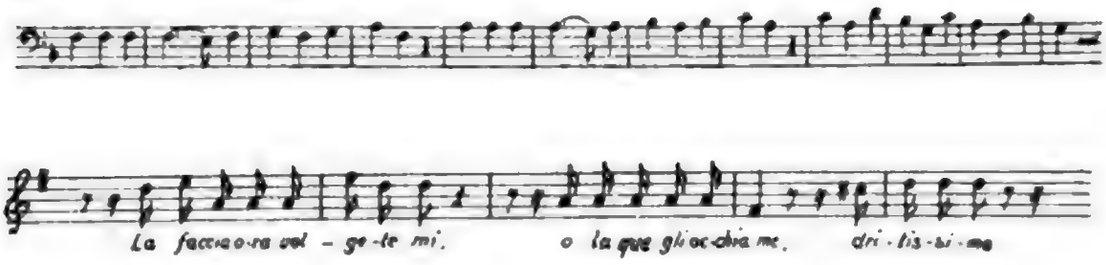
nungen rückte ſchon das Textbuch von der herkömmlichen Buffa ab, aber auch wo es dieſe ſtreifte, da war es Mozarts Muſik, die ihm in genialer Weiſe die neue Richtung gab.

Der „Figaro“ war für die Wiener Buffa beſtimmt und mußte daher auch in der Muſik (K. 492) deren ſtiliſtiſche Grundſätze wenigſtens einigermaßen beachten. Der erfahrene Buffa-Muſiker, der ſchon ſeit ſeiner frühen Jugend die Buffa kannte und wegen ihrer Mannigfaltigkeit und der Freiheit der Aufgaben liebte, der von ihren Mitteln auch in der „Entführung“ Gebrauch gemacht hatte, ſtellte ſich auch jetzt im „Figaro“ auf ihren Boden. Die italieniſchen Buffoniſten, die bei ſeinen früheren Buffa-Opern Pate geſtanden hatten, verſchwinden auch jetzt bei der Figaroarbeit nicht aus ſeinem Geſichtskreis und behaupten gegenüber den Vorbildern der franzöſiſchen Opéra comique, gegenüber Duni, Grétry und anderen, den Vorrang. Was an beweglichen, luſtigen, parodiſtiſchen und ſatiriſchen Stilelementen, an dramatiſchen Einfällen und Effekten, hinſichtlich der Geſangs- und Orcheſterbehandlung, der formalen Geſtaltung von Arie, Enſemble und Finale von ihnen ausging, wirkte meiſt auch jetzt in ihm weiter. Aber er ſtieß jetzt auch die einen ab und wandte anderen ein erhöhtes Intereſſe zu. Die Buffa Sartis, Paeſiellos, die damals die Wiener anlockte, zieht ihn jetzt im beſonderen an. Er kennt perſönlich Sarti und Paeſiello und hört ihre Werke, er läßt ſich von ihrer Kunſt berühren und zitiert als liebenswürdiger Kollege aus ihren Werken. Melodien und Rhythmen aus Sartis „Fra i due litiganti“ wie zum Beiſpiel die folgenden:



feiern im „Figaro“ ihre Auferſtehung, und auch für Suſannes berühmte Arie „Deh vieni non tardar“ gab wohl Sartis Muſik die Anregung:

Ebenſo wirkte Paeſiello nicht nur mit dem „Barbiere di Seviglia“, ſondern auch mit ſeinen andern Opern auf die Figaromuſik. Von ihm ſind die volkstümlichen, ohrenfälligen Melodien inſpiriert, die der Theaterbeſucher im Gedächtnis leicht nach Hauſe tragen konnte, ferner die klangvollen Dreiklangthemen und immer wieder ins Stocken geratenden Motive:

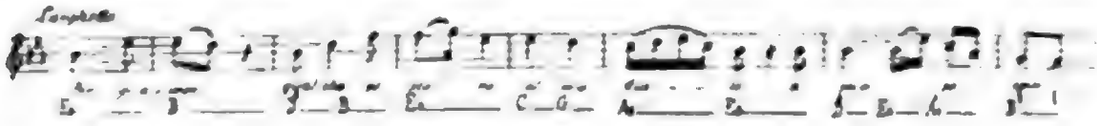


die jäh in die None und Sept hinabſtürzenden Sprünge und frei eingeführten, chromatiſchen Vorhalte, mit denen der Figaro reichlich geſpickt iſt. Die von den Streichern guitarrenartig begleitete Kanzone, die Cherubin der Gräfin zaghaft darbringt, hat ihren Vorläufer in Paeſiellos ebenfalls von den Streichern im Pizzicato umſchwirrten Serenade zu Beginn des „Barbiere“. Zu der bei Figaros Worten „son rose spinose“ ſich dreimal wiederholenden Melodiephraſe (26):

findet ſich ebenſo bei Paeſiello ein Gegenſtück wie zu der Einflechtung eines ſpaniſchen Tanzes, der plötzlich an den während des ganzen Stückes kaum beachteten fremden Schauplatz erinnert und vielleicht ein Zugeſtändnis an das Wiener Publikum war. Auch zur Charakteriſtik des Grafen und vielleicht Suſannes haben Paeſiellos Kavaliergeſtalten und Kammerzofen Züge beigeſteuert. Und andere Buffa-Elemente, die Mozart ſchon von früher kannte, mögen durch Paeſiello, Sarti und Genoſſen in ihm aufs neue ge-

weckt worden ſein, wie ihm wohl auch durch deren Bläſerſätze weitere Anregungen für ſeine Orcheſterbehandlung zu teil wurden.

Dieſe Buffamittel nehmen bei Mozart wie bei anderen in der Donauſtadt wirkenden Opernmuſikern verſchiedentlich Wiener Farben an, manchen Figarogeſängen wurde dadurch ein ſtarker Tropfen öſterreichiſcher Volksmuſik beigemiſcht, der ihnen Herzlichkeit verlieh und bei den Wienern Widerhall finden mußte. Und jugendfriſche, volkstümliche Melodien floſſen auch aus ſeinen eigenen früheren Salzburger Serenaden und Divertimenti herüber. Der Neigung der Wiener Buffa zu einer reicheren Orcheſterbehandlung und größeren Zahl von Enſembles konnte er um ſo eher Rechnung tragen, als dieſe Beſtrebungen mit ſeinen eigenen auf der gleichen Linie lagen. Wenn die Perſonencharakteriſtik, wie er ſie auffaßte, Töne zarter Melancholie, ſchwärmeriſchen Sehnens oder ſüßer Wehmut verlangte, dann griff er wieder zu jenen langſamen, von berauſchendem Wohlklang erfüllten, weichen Melodien, die ihn mit Chriſtian Bach verbanden:



Durch alle dieſe Einwirkungen erhielt der „Figaro“ aber nicht mehr wie etwa manche von Mozarts Jugendſtücken einen bunten, ſtellenweiſe eklektiſchen Charakter; die Fülle der Einflüſſe bewirkte nicht mehr wie gelegentlich noch in der „Entführung“ eine Nebeneinanderſtellung verſchiedenartiger ſtiliſtiſcher Beſtandteile. Die fremden Modelle waren für die Figaroarbeit meiſt nichts mehr als die Vermittler geeigneter Formglieder und Ausdrucksmittel, die dem mit vollendeter Klarheit geſchauten Werke nutzbar gemacht wurden. Schon ein Vergleich der einſätzigen, wundervoll einheitlichen, in phantaſtiſchen Lichtern ſchimmernden Einleitungsſinfonie mit ähnlichen Stücken der Wiener Buffoniſten, von Suſannes „Deh vieni non tardar“ mit der neapolitaniſchen Kanzone lehrt, wie ſich Mozarts Verhältnis zum Modell jetzt geändert hatte. Die Anregungen der Piccinni, Anfoſſi und Paeſiello, Gaßmann,

Digitized by Google

Chriſtian Bach und anderer drückten nicht mehr ganzen Figaroſzenen den Stempel auf, ſondern lieferten nur einen Teil der Materialien, mit denen Mozart das ihm vorſchwebende, neue Kunſtwerk aufbaute. Er nahm nicht alle Materialien, die ihm Buffa, Comique und Singſpiel darboten. Die ausgelaſſene Luſtigkeit und der tolle Übermut der italieniſchen Buffoniſten wurden im „Figaro" nicht übertrumpft und dort, wo es in Mozarts Sinne war, verſchiedentlich nicht einmal erreicht. Die Buffakarikatur Anfoſſis und die Buffagroteske Paeſiellos ließ er ebenſo außer acht wie die damals muſikaliſch bis ins Extrem ausartende Zerlegung einer Bühnenfigur in einen Seria- und Buffa-Charakter. Mozart übertraf hierin nicht ſeine Vorgänger und Zeitgenoſſen, ſondern er trennte ſich von ihnen und ging ſeinen eigenen Weg. In intuitiver Erfühlung, in einer Art myſtiſchen Verſenkens in ſeine Phantaſiefiguren durchleuchtet er die Charaktere, ſieht bis auf den Grund ihrer Herzen, nimmt ſie durchweg ernſt, nicht als bloße Träger der Schellenkappe, und zieht ſie in einer echt deutſchen Art des Vertiefens in eine Sphäre, die Beurteiler wie Stendhal gegen die heitere Leichtigkeit Fioravantis und Cimaroſas nicht gerne eintauſchen wollten. Die Wirklichkeit des ancien régime, die Da Ponte noch nachgezeichnet hatte, verſchwimmt; die Umriſſe anderer, nicht an beſtimmte Zeitverhältniſſe gebundener Bilder werden ſichtbar. Aus den Figuren der Buffa, ſo genial ſie von einzelnen Italienern erfaßt und ſo reich ſie mit originellen Zügen ausgeſtattet wurden, werden durch Mozarts Muſik lebendige Menſchen, die, von einigen Nebenperſonen abgeſehen, nicht mehr in gewiſſen Charakter- und Situationstypen ſtecken bleiben, ſondern ihre Masken abſchütteln. Durchaus nicht zum erſten Male erſchienen im Figaro individuelle Charaktergeſtalten auf der Buffabühne, wohl aber — wie ſchon im „Idomeneo" und dann in der „Entführung" — Mozartſche Menſchen, die, mochten ſie auch verſchiedentlich in den Jargon der Buffa und Comique verfallen, ſich doch vom national italieniſchen und franzöſiſchen Boden loslöſten und das reichbewegte Bild des rätſel-

haften Weltſpiels widerſpiegelten. Nach einzelnen Geſtalten wie der Ilia des „Idomeneo“, dem Osmin der „Entführung“ tritt jetzt eine ganze Galerie Mozartſcher Perſonen in Erſcheinung. Da Pontes Wandlung der Charakteriſtik der Gräfin wäre unvollſtändig geblieben, hätte ſie nicht durch Mozarts Muſik ihre Vollendung erfahren. Während in Sartis „Fra i due litiganti“ die Rolle der Conteſſa, die ſich in ähnlichen Lagen wie die Gräfin im „Figaro“ befindet, muſikaliſch kaum tiefer gefaßt wird, ſtreift Mozart mit den beiden Monologen (10, 19), die er ſeiner Gräfin in den Mund legt, nicht nur – gleich ſeinem Mitarbeiter Da Ponte – jedes Stäubchen eines Verdachts ab, den bei Beaumarchais ihre Beziehungen zum jugendlichen, nach dem Liebeserlebnis dürſtenden Pagen aufſteigen laſſen, ſondern er geſtaltet ſie zu einer jener feingeiſtigen, reſignierenden Frauengeſtalten, deren Seelenadel Mitgefühl und Bewunderung wachrufen. Dieſe Gräfin verfolgt den flatterhaften Gatten weder mit larmoyanten Vorhaltungen noch mit Groll und Haß, ſie vergilt nicht Gleiches mit Gleichem, ſie entſtammt in ihrer ſittlichen Größe doch einer ganz anderen Welt als der des ancien régime. Wenn der Zuſchauer am Ende von Beaumarchais' Stück den Treuſchwur des Grafen mit einem ſkeptiſchen Lächeln entgegennimmt: Mozarts Muſik kleidet den Herzenskummer der Gräfin, ihre Zuverſicht auf wiederkehrendes Glück, ihre Bitten in ſo rührende und innige Töne, daß der Glaube an die bezwingende Macht wahrer Liebe einen Zweifel in die ſittliche Erneuerung des Grafen kaum aufkommen läßt. Während die Änderung in der Charakteriſtik der Gräfin ſchon im Textbuch Da Pontes begonnen wurde, iſt es bei den übrigen Perſonen faſt durchweg Mozarts Muſik, die eine Umwandlung der Charaktere herbeiführt. Aus dem lüſternen Pagen, der nach Beaumarchais „s' élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque évènement“, wird eine von Mozart ſchon in ſeinen früheren Opern immer wieder verſuchte, faſt märchenhafte Schwarmnatur, deren beide von zarten Stimmungen durchzogenen Stücke (6, 11) die Poeſie und Sehnſucht des an der Grenze der Knaben- und

Digitized by Google

Jünglingsjahre angelangten Alters in verklärten Melodien ausſtrömen. Wie jugendliche Liebhaberpartien der italieniſchen Oper wurde in Ermangelung von Kaſtraten auch Mozarts Cherubin einer Sängerin als Hoſenrolle anvertraut; wie bei den Neuneapolitanern herrſchen in dieſen Geſängen die weichen Töne vor, aber welch weiter Abſtand trennte doch dieſen Pagen von ſeinen Genoſſen der italieniſchen Oper. Almaviva iſt bei Mozart weder der frivole, dem Liebesſport ergebene, eiferſüchtige Conte der Buffa, noch der durch überlegene Ruchloſigkeit ſeinen Stand verkörpernde Ariſtokrat des franzöſiſchen Dichters; es ſteckt in ihm bei Mozart eine Herrennatur, die von der Leidenſchaft hin und her getrieben wird und ihr erliegt. Mit Abſicht iſt die einzige zweiteilige Arie (17), die ihm als Monolog zufällt, mit einem längeren Accompagnato verbunden und zu einem großen Leidenſchaftsausbruch ausgeſponnen, der nicht ſo ſehr der mit Seriamitteln erzielten Kontraſtwirkung in der Arienkette, als vielmehr dazu dient, gerade auf Almavivas Triebkräfte ein helles Licht zu werfen. Als der Graf ſich von Suſanne, deren Liebe er zu beſitzen glaubt, ſchmählich hintergangen ſieht, da entlädt ſich ſeine Leidenſchaft für Figaros Braut, ſeine Enttäuſchung über das ihm entſchwundene Glück in exploſiver Heftigkeit und mit einer geradezu dämoniſchen Gewalt. Suſannes Beſitz iſt ihm mehr als Laune. Wie Hiebe auf Suſannes Bräutigam ſauſen die Zweiunddreißigſtel-Läufe der Geigen nieder, wie in verzehrender Sehnſucht winden ſich die chromatiſchen Gänge durch, weiterhin im erregten Allegroteile rezitativiſch deklamierte Drohungen, ſich aufbäumende Oktavſprünge, — dann folgt ein Abſchluß nicht im ſtrahlenden, ſondern im grellen D dur, wir blicken auf den Seelengrund eines Menſchen, der kein gewöhnlicher Schürzenjäger im Adelskleide iſt und als ſolcher auf das jus primae noctis auch nicht verzichtet hätte, der von der Leidenſchaft gepackt wird und ihr nicht entrinnen kann. Auch die Kammerzofe Suſanne und der Spiritus familiaris Figaro ſind durch Mozarts Muſik vergeiſtigt und unter einem höheren Geſichtswinkel geſehen. Beide verleugnen nicht ihre Verwandtſchaft mit den Dienertypen der

Buffa und Comique, auf deren Stufe sie auch das Textbuch Da Pontes vielfach stellte. Aber die Zofe ist nicht allein das anmutige, fröhliche Mädchen voll Schalkhaftigkeit, das sich durch List den Nachstellungen des Grafen entzieht, sie singt nicht allein die graziöse Arie (12), in der sie mit dem Pagen flirtet, sondern auch die Gartenarie (27), in der sich die ganze Tiefe ihres reinen Gemüts erschließt. Die Sehnsucht nach dem Verlobten löst ihr in der sternklaren Sommernacht die Zunge, das sinnliche Verlangen läßt ihr den Puls höher schlagen. Als Gräfin verkleidet fällt sie — was einer Buffasusanne wohl kaum begegnet wäre — aus der Rolle und zaubert ahnungsvoll die Zukunftsbilder ihres eigenen wirklichen Glücks vor ihre Seele. Sie will den Figaro prüfen, ob die Eifersucht nicht seine Sinne verwirrt hat, ob ihm zum Bewußtsein kommt, an wen der Gesang gerichtet ist. Das Bemühen, den Grundcharakter Susannes, ihre treue Liebe, die sie auch während des Intrigenspiels nur an den Bräutigam denken läßt, gerade in der für sie gefährlichsten Situation keinem Zweifel auszusetzen, ließ Mozart die Bedenken bei Seite schieben, ob die dramatische Handlung nicht eher ein für den Grafen als für Figaro bestimmtes Locklied verlangte. Mozarts Figaro ist nicht lediglich der vielgeschäftige, zu allen Streichen und Ausflüchten aufgelegte Baßbuffo, der begehrte Liebesbote der Damen, als den ihn die Rokokogesellschaft des 18. Jahrhunderts schätzte, er nähert sich schon etwas mehr dem Vorbild Beaumarchais'. Mit einem unüberhörbaren Unterton von Ironie und Sarkasmus lädt er in der bekannten Cavatine (3) „Se vuol ballare signor contino" den Grafen ein, „ein Tänzchen zu wagen", oder malt dem Pagen, dem jungen Gräflein, die Kehrseite des Soldatenlebens, daß diesem die Worte „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!" (9) gellend in die Ohren klingen müssen. Mit dem vom Salzburger Erzbischof Geschmähten ballt er die Faust in der Tasche. Und als er sein Bräutchen, das er innigst liebt, den Werbungen des Grafen erlegen wähnt, da steigt in ihm der Groll des Knechts aus dem unteren Stande auf und er redet sich, so sehr er auch den Anschein

Digitized by Google

des über die bittere Erfahrung hinweggekommenen zu erwecken ſucht, in einen Peſſimismus hinein, der deutlich verrät, daß hinter den verſchmitzten Mienen ſich noch ein anderer als der luſtige Buffo verbirgt. Seine Arie „Aprite un po' que gl'occhi" (26) nimmt nicht wie der Leidenſchaftsausbruch des Grafen einen Zug ins Tragiſche, der dem Figaro wenig zu Geſicht geſtanden hätte, aber in das leichtbewegte Buffogeplauder fallen doch pathetiſch gefärbte Töne:

Gegenüber dieſen Hauptperſonen treten Bartolo und Marcelline, Baſilio, der Richter Curzio, Antonio, der Gärtner, und deſſen Tochter Barbarina auch in der muſikaliſchen Zeichnung zurück. Einige von ihnen ſind mit Soloſtücken bedacht, die wie Barbarinas Fmoll-Romanze (23) oder Teile von Baſilios Eſelshaut-Arie (25) das Charakterbild gelegentlich erweitern. In einzelnen dieſer Nebenperſonen lebt noch etwas von jener italieniſchen Buffawelt, die auf Karikatur und Parodie des Sängers rechnet, während Mozart ſeine Hauptperſonen, ohne dabei auf die darſtelleriſche Mitwirkung irgendwie verzichten zu wollen, von dieſer Luft fern hält. Die komiſche Wirkung ſeiner Hauptperſonen wird nicht durch die übertriebene Geſtikulation der Sänger, ſondern nach Shakeſpeareſcher Art durch die Verſtrickung ihrer durchaus ernſthaft ausgeführten Handlungen in die heikelſten Situationen ausgelöſt.

Mozart beſchränkte die muſikaliſche Charakteriſtik ſeiner Perſonen im „Figaro" nicht etwa auf deren Sologeſänge, ſondern er führte ſie, wie nach ſeinen früheren Verſuchen zu erwarten war, auch in ſeinen Enſembles weiter. Die von der Gunſt des Publikums getragene Gepflogenheit der Wiener Buffa, die Akte mit zahlreichen Enſembles auszuſtatten, kam ſeinen eigenen dramatiſchen und muſikaliſchen Abſichten gerade recht. Von den Secco-Rezitativen abgeſehen ſtehen im „Figaro" den 14 Sologeſängen

Digitized by Google

von über 1400 Takten nicht weniger als 8 Duette und Terzette, 1 Sextett, 3 Finale und 2 Chöre von insgeſamt faſt 2800 Takten gegenüber. Die Sologeſänge und Enſembles halten ſich alſo das Gleichgewicht, während in der Wiener Buffa bei aller Vorliebe für Enſembles im allgemeinen meiſt doch die Arien noch überwogen. Die Charakteriſtik verſchiedener Perſonen erfährt in den Enſembles ihre Abrundung und wird um Züge bereichert, die in den Arien fehlten. Manchen Arien wird erſt durch die Auswirkungen der Enſembles die volle Schlagkraft zuteil. Mozart weiß, daß ſich der Charakter eines Menſchen nicht nur in ſeinen Selbſtgeſprächen, ſondern meiſt noch viel mehr in ſeinem Umgang mit anderen kundgibt. Seine Perſonen reflektieren nicht nur in einſamen Stunden, ſie zeigen ſich auch innerhalb ihrer Umgebung, in der Konverſation, in verſchiedenen Lebenslagen, im Verkehr mit Freunden und Gegnern. Dieſes Verfahren war der Buffa nicht fremd, aber Mozart ſtellte es nun im „Figaro" geradezu in den Mittelpunkt. Der Graf und die Gräfin, der Page, Suſanne, Figaro, Marcelline und Baſilio treten in Duetten und Terzetten einander gegenüber, und im Sextett und in dem Finale geſellen ſich die übrigen Perſonen noch dazu; eine reiche Skala mannigfaltigſter Gefühle und Empfindungen wird ſo durchlaufen und den Perſonen ein Leben verliehen, das von einer phantaſtiſchen Unwirklichkeit gleich weit abſteht wie von einer naturaliſtiſchen Kopie. Neben Enſembles, die wie z. B. die Duette zwiſchen Figaro und Suſanne der Ausſprache dienen und muſikaliſch mehr auf einen einheitlichen Ton geſtimmt ſind, finden ſich andere, in denen wie im erſten Terzett mit der ſich ändernden Situation — der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnſtuhl — die Affekte muſikaliſch raſch wechſeln. Im Sextett, das die glücklichen Eltern Bartolo und Marcelline, deren wiedergefundenen Sohn Figaro, den in ſeinen Plänen durchkreuzten Grafen, den ſtotternden Richter Don Curzio und die über die Wendung der Dinge entſetzte, aber ſchnell aufgeklärte Suſanne zuſammenbringt, wird nach Art des Zaiden- und Entführungsquartetts den verſchiedenen Gemütsbewegungen der einzelnen Per-

Digitized by Google

ſonen gleichzeitig ein charakteriſtiſcher Ausdruck gegeben. Auch in den Finale des zweiten und vierten Akts, die ſich auf ganze Szenenkomplexe ausdehnen und die ſtärkſten Spannungen und Verwicklungen umfaſſen, werden die Möglichkeiten individueller Charakteriſtik wahrgenommen und ausgeſchöpft. Dieſe Enſembles bilden hinſichtlich der Charakteriſierung nicht wie meiſt früher in der Buffa eine Ergänzung zu den Arien, ſondern ihre Breite und große Anzahl, ihre Bedeutung für die Perſonenzeichnung erzeugen vielfach das umgekehrte Verhältnis, das es Mozart auch erlaubt, für einzelne Perſonen wie z. B. Suſanne und Almaviva ganze Akte hindurch auf die Arie zu verzichten, ohne dadurch der Charakteriſtik dieſer Perſonen Eintrag zu tun. In dieſen Enſembles war die muſikaliſche Charakteriſierungskunſt und Charakteriſierungsart aber nicht der einzige Beweis der vollen Schöpferkraft, die Mozart im „Figaro" an den Tag legte. Das Enſemble, das ſinngemäß ältere und neuere Formen verwendete, wächſt jetzt durchweg zu einem wundervollen organiſchen Ganzen zuſammen und hält mit Sicherheit die eigene Linie inne, die ſich ſchon in Mozarts früheren Opern auszuprägen begann. Die Finale reihen unter Ausnutzung der verſchiedenen Finale-Typen italieniſcher und Wiener Vorgänger und Zeitgenoſſen ſouverän und mit einem Zuge Abſchnitt um Abſchnitt zu ſich ſtetig ſteigernden, rieſenhaften Bildungen aneinander. Reichſtes dramatiſches Leben bewegt ſich in ihnen, während das ſelbſtändige Accompagnato nur ſelten zu einer ſtärkeren Bedeutung gelangt. Im Secco vollzieht ſich die Entwicklung des Dialogs zwar ſtellenweiſe etwas neuneapolitaniſch formelhaft, aber doch ungemein leicht und flüſſig, mit geiſtvollen Randbemerkungen im Klavierpart. Und bei allen Charakteriſierungsbemühungen und allem Eingehen auf die dramatiſchen Vorgänge durchflutet Arien und Enſembles ein Strom wirklicher, in ſinnliche Schönheit getauchter Muſik, die durch keine dramatiſchen und pſychologiſchen Grundſätze von vorneherein ſtärker eingeengt wird und aus ſich heraus Charaktere und Situationen unmittelbar erfaßt.

Bei dieſer Auffaſſung und Geſtaltung von Arie und Enſemble

war die Beſchaffenheit des Orcheſters von beſonderer Wichtigkeit. Es konnte die Wirkungen trüben, aber auch weſentlich vertiefen. Mozart ſorgte im „Figaro“ für einen Inſtrumentalkörper, der einen Ausgleich zwiſchen dem Orcheſter des „Idomeneo“ und der „Entführung“ herbeiführte und durch den Ausdrucksreichtum nicht die Durchſichtigkeit und Leichtigkeit gefährdete. Das lebendige und ſchmiegſame Buffa-Orcheſter war ihm ſeit langem vertraut, mit Intereſſe lauſchte er den Orcheſtereinfällen der Wiener Buffa, den Bläſerſätzen Paeſiellos und anderer, zumal ſie eine Richtung nahmen, die er ſelbſt ſchon ſeit langem eingeſchlagen hatte. Er läßt jetzt auch im „Figaro“ das Orcheſter zur Charakteriſtik der Perſonen und Verlebendigung der dramatiſchen Vorgänge einen Anteil beitragen und erzielt ferner mit ihm koloriſtiſche, tonmaleriſche und parodiſtiſche Effekte. Ein leiſer, langgezogener Klarinettenton legt ſich in Cherubins erſter Arie (6) zeitweiſe über Singſtimme und Streicher, ein diſſonierendes Ges des Fagotts klingt in das „sospir“ der Gräfin (10) herein, eine innige Oboenmelodie verrät in der Verkleidungsſzene (12) die ſchwärmeriſchen Gefühle, welche die Anweſenheit der ſchönen Gräfin in dem Pagen wachruft. Als der Page im Lehnſtuhl aufgeſtöbert wird (7), malt ſich die Überraſchung des Grafen auch im Orcheſter in den plötzlich einſetzenden, langgehaltenen Noten der Oboen, Fagotte und Hörner, in Figaros „Non più andrai“ (9) wird mit dem Militärmarſch der Holzbläſer, der Trompeten und Hörner ein kleines, packendes Orcheſterbild eingefügt. In den Finale erweiſt ſich das Orcheſter mit dem Farbenwechſel und der Durchführung kurzer, einprägſamer Motive als die treibende Kraft und die zuſammenhaltende Klammer. Einzelne Töne der Flöten und Oboen deuten im zweiten Duett zwiſchen Suſanne und Figaro (2) das „din-din“ der Nachtſchelle an, aufziſchende und winſelnde Orcheſterfiguren in Baſilios Arie von der Eſelshaut (25) das Hagelwetter und das Heulen des wilden Tieres, Melodien von Oboen und Fagott in dem Briefduett zwiſchen Suſanne und der Gräfin (20) den Inhalt des von der Gräfin

diktierten Billetts. Unerwartet einſetzende Hörnerſignale begleiten in ſcherzweiſer Anſpielung den Schluß von Figaros „Aprite"-Arie (26), hüpfende Gänge der beiden, uniſon geführten Fagotte im Schlußfinale grotesk ſeine Liebeswerbung vor der Pſeudogräfin. Und zahlreiche weitere Beiſpiele ließen ſich beibringen, die aufzeigen, daß Mozart in der Inſtrumentierung des „Figaro" ſeine bisherigen Grundſätze nicht aufgab und auf Wiener Orcheſteranregungen einging, aber ſein früheres Opernorcheſter doch weſentlich überholte und gegenüber dem Orcheſterulk, den Späßen und Übertreibungen der Wiener Buffoniſten, eine ziemlich ſtarke Zurückhaltung ſich auferlegte. Der Orcheſterſatz wird jetzt außerordentlich verfeinert, ſein inneres Leben durch Kontrapunkte, Mittelſtimmen und Abſchattierungen geſteigert, die Selbſtändigkeit und Individualiſierung des Bläſerchors, namentlich der Holzblasinſtrumente mit den Klarinetten, weitergefördert. Der Inſtrumentalſatz iſt jetzt von höchſter Subtilität und Delikateſſe, von ſorgfältigſter Verteilung und Klangſchönheit nnd dabei von einer vielfach geradezu ſinfoniſchen Anlage und Behandlung. Wohl ändert ſich verſchiedentlich das Verhältnis zu den Singſtimmen, indem dieſe etwas von ihrer dominierenden Rolle einbüßen, aber es wird meiſt doch nicht in dem Maße geſtört, daß dieſe vom Inſtrumentenchor unterjocht werden. Ein Orcheſterbild entwickelt ſich im „Figaro" heraus, das gegenüber der Entführungspartitur und trotz aller Beziehungen zur Wiener Buffa wie ein völlig neues Gebilde erſchien und namentlich durch ſeinen Bläſerklang allmählich der Ausgangspunkt einer ganzen Schule wurde.

Der Muſiker hätte Arie, Enſemble und Orcheſter im einzelnen noch ſo genial geſtalten können, der „Figaro" wäre nicht zu einer Einheit verſchmolzen, wenn die disparaten Teile, die ſich bei der muſikaliſchen Arbeit ergeben mußten, nicht ein gemeinſames Band umſchlungen hätte. So verzichtete Mozart für die heiteren Szenen des Figaro auf mancherlei Eigentümlichkeiten der Buffa; gegenüber der ſich damals von der Buffa immer mehr ablöſenden Semiſeria mied er den direkten Anſchluß ernſter und erregter Ab-

ſchnitte an die Seria. Wo er einmal reine Buffa- und Seriamittel verwendete, waren ſie durch höhere Zwecke geboten, hielten ſich aber auch da innerhalb beſtimmter Grenzen, die weder einen andauernden Gefühlsüberſchwang, noch einen überquellenden Koloraturreichtum duldeten. Eine unvermittelte, unbegründete Nebeneinanderſtellung gegenſätzlicher Stilarten, wie ſie von den damaligen Buffoniſten, auch Paeſiello und Sarti, ziemlich unbekümmert zugelaſſen wurde, widerſprach den Vorſtellungen, die ihn ſchon in der Entſtehungszeit der „Entführung" geleitet hatten. Er ſuchte vielmehr zur gemeinſamen Wurzel des Tragiſchen und Komiſchen zu gelangen und ſtiliſtiſch eine mittlere Linie zu gewinnen, die ſich gelegentlich mehr der ebenfalls von der Buffa abzweigenden Opera giocosa näherte und nicht planlos zwiſchen den Extremen hin- und herſprang. Aber wie von der Buffa und Semi-Seria ſchied ihn die Auffaſſung des Librettos doch auch von der landläufigen Giocoſa. Was ihm in der „Entführung" noch nicht gelungen war, das glückte ihm jetzt im „Figaro": eine intenſivere Angleichung und Verſchmelzung verſchiedenartiger Opern- und Muſikelemente zu einem einheitlichen, ſeinem künſtleriſchen Wollen adäquaten, von Shakeſpeareſcher Freiheit erfüllten muſikaliſchen Komödienſtil, der vor allem in der Geiſtesrichtung und im Gefühlsleben ſeinen eigenen Geſetzen gehorchte und einen neuen Markſtein in der Entwicklung der Oper aufrichtete. Dem damals zeitgemäßen Problem, Buffa und Seria miteinander zu verſöhnen, iſt Mozart in unvergleichlich tieferer Weiſe nachgegangen, als die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen. Gegenüber Beaumarchais' Revolutionsſtück, das im Wandel der Verhältniſſe ſeine Schlagkraft verlor, gegenüber der Wiener Buffa, deren Leiſtungen mit der veränderten Geſchmacksrichtung, teilweiſe unverdient, bald in völlige Vergeſſenheit gerieten, ſchuf er ein einzigartiges Meiſterwerk, das ſeine Jugendfriſche unvermindert bewahrte, da es ausſprach und verklärte, was zu allen Zeiten die menſchlichen Herzen bewegte. Und wenn auch nicht auf der franzöſiſchen und italieniſchen Opernbühne, ſo bewies es doch bis auf

Digitized by Google

den heutigen Tag auf dem Boden ſeine Lebensfähigkeit, dem es entſproſſen war und ſeine ſeeliſchen Kräfte verdankte. Mozarts Figaromuſik verſetzt uns in eine Welt von unendlicher Weite, Tiefe und Reinheit, in der Beaumarchais' und Da Pontes Realiſtik reſtlos unterging. Immer wieder iſt in der Folgezeit der Verſuch gemacht worden, den Spuren des „Figaro“ zu folgen, aber kaum mehr iſt die auch von Nietzſche bewunderte „helleniſche“ Wirkung des Werkes voll erreicht worden.

Die Wiener Erſtaufführung von „Le nozze di Figaro“ brachte Mozart einen ſtarken Erfolg. Die Proben hatte er ſelbſt geleitet. Im „roten Pelz und Treſſenhut“ hatte er auf der Bühne geſtanden und das Tempo angegeben. Die erſten italieniſchen Sänger waren in den Hauptpartien beſchäftigt, Stefano Mandini, einer der beſten Buffodarſteller, als Graf Almaviva, Francesco Benucci, ein ebenſo vortrefflicher Sänger wie Schauſpieler, als Figaro, die Gattin des Regiſſeurs Buſſani, eine Frau von ſchönem Wuchs, als Cherubin. Die Suſanne ſang Nancy Storace, die „wie nur wenige jeweils alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geſchicklichkeit, die man ſich nur für die italiäniſche komiſche Oper wünſchen mag, vereinigte“. Das Haus war gedrängt voll, zahlreiche Stücke der Oper mußten wiederholt werden, am Schluſſe wollte das Applaudieren und Rufen nach Mozart kein Ende nehmen, und dieſer Erfolg hielt auch während der nächſten Figaroaufführungen an. Aber gegen Ende des Jahres verſchwand das Werk allmählich wieder vom Spielplan. Schon vor der Erſtaufführung hatten einzelne Anzeichen darauf hingedeutet, daß „Figaros Hochzeit“ nicht auf unbedingten, anhaltenden Beifall rechnen durfte. Teils perſönliche Mißſtimmung gegen den jungen Muſiker, der von der Gunſt des Wiener Publikums zeitweilig emporgetragen wurde, teils wohl auch die Erkenntnis, daß ſich die neue Oper ſtiliſtiſch von der herrſchenden Buffa trennte, riefen eine Gegnerſchaft wach, die deſto ſtärkeres Oberwaſſer gewann, je mehr die Begeiſterung des Publikums für das Werk allmählich abflaute und ſich einem neuen Gegenſtand der Senſation zuwandte. Der Kaiſer ſprach wohl auch

nicht nur ſeine eigene Anſicht aus, wenn er zu Dittersdorf bemerkte, Mozart habe „in ſeinen Theaterſtücken den einzigen Fehler, daß er, wie ſich die Sänger ſehr oft beklagt haben, dieſelben mit ſeinem vollen Accompagnement übertäubt.“ Am 17. November 1786 nun vollends ging Vincenzo Martins „Cosa rara“ zum erſten Male in Szene, und über den einſchmeichelnden, volkstümlichen Melodien im $^6/_8$-Takt, die der herrſchenden Geſchmacksrichtung weiter Kreiſe entgegenkamen, vergaßen die Wiener mit einem Schlage alle die Werke, denen ſie noch kürzlich zugejubelt hatten.

Zu derſelben Zeit, in der die Wiener ihren neuen „Allerweltsliebling“ feierten, erlangte aber Mozarts „Figaro“ in der böhmiſchen Hauptſtadt eine geradezu „beiſpielloſe“ Popularität, ſo daß er beauftragt wurde, für ſie ein neues Opernwerk zu ſchreiben, den „Don Giovanni“. Wie dieſer, dann „Così fan tutte“, „La Clemenza di Tito“ und zahlreiche Opern anderer Meiſter wurde, was die heutigen Theaterbeſucher wundern mag, auch der „Figaro“ damals meiſt nach dem Original, alſo in italieniſcher Sprache, auf den deutſchen, mit italieniſchem Sängerperſonal verſehenen Bühnen geſpielt. Erſt als im folgenden Jahrhundert die italieniſchen Künſtler mehr und mehr verdrängt wurden, mehrten ſich die Aufführungen in deutſchen, freilich vielfach recht minderwertigen Überſetzungen. Seinen enthuſiaſtiſchen Hymnus auf Mozarts „Figaro“ ſchloß unter dem Beifall der damals noch durchaus deutſchgeſinnten Prager Bevölkerung der Student Breicha mit den Worten:

Sieh! Deutſchland, dein Vaterland, reicht dir die Hand,
Nach Sitte der Deutſchen, und löſet das Band
Der Freundſchaft mit Fremdlingen auf, und verehret
In dir nun den deutſchen Apoll, und verſöhnt
Sich ſo mit Germaniens Muſen, und höhnt
Des ſchielenden Neides, der ſelbſt ſich verzehret.

23. Don Giovanni (1787)

Für Böhmen begann nach dem dreißigjährigen Kriege und nach den religiösen Wirren eine neue Blütezeit. Der Hradschin erstrahlte in neuem Glanze. Auf ihm ließ sich 1723 Karl VI. die Wenzelskrone aufsetzen und gab der Welt ein Schauspiel selten geschauter höfischer Pracht. Die böhmischen Adelsgeschlechter versammelten sich in der Hauptstadt und erbauten Paläste, in denen sie während des Winters Hof hielten und wie anderwärts eine Vorliebe für italienisch-französische Kultur an den Tag legten. Das Land hatte damals noch einen überwiegend deutschen Charakter. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde Böhmen immer wieder von den kriegerischen Ereignissen betroffen, die seine Wohlfahrt schädigten.

Dank der „glücklichen Anlage und des Hangs zur Tonkunst, die zum Charakterzug der Nation gerechnet werden können", wurde Böhmen im 18. Jahrhundert geradezu als „das Vaterland deutscher Tonkunst" gepriesen. Die kleinsten Flecken sahen auf eine Musikpflege, die Stifte, Klöster und Jesuitenkollegien hielten Chor- und Instrumentalmusik. Wer musizieren konnte, ob Bedienter oder Student, hatte den Freibrief für die Refektorien und Salons in der Tasche. Wie die böhmischen Glashändler, Korb- und Siebmacher gingen die böhmischen Musiker in die Welt hinaus, wo sie nicht nur als „Harfenschlager", sondern auch als Instrumentalisten in angesehenen Orchestern Ansehen erlangten. Als ernst schaffende Künstler gewannen böhmische Musiker einen entscheidenden Einfluß. Man braucht für das 18. Jahrhundert nur an Namen wie Tuma, Zelenka, Stamitz, Benda und andere zu erinnern, ferner an Gaßmann, Steffan, Wanhal, Kozeluch, mit denen auch Mozart in Wien in Berührung kam. Sie alle haben in Melodien und Rhythmen ihre Heimat nie vergessen und, ohne einer national böhmischen Kunst zuzustreben, zum Bau besonders der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts wesentliche Bausteine beigetragen.

Digitized by Google

Der Hauptstadt, die durch ihre außergewöhnlich malerische Lage zu beiden Seiten der Moldau und durch die Eigentümlichkeiten des Ghetto die Aufmerksamkeit der Reisenden erregte, gaben neben der Kirchenmusik die Aufführungen der Operntruppen und die Akademien der Adelskapellen das musikalische Gepräge. Im Jahre 1723 war J. J. Fux' denkwürdige Krönungsoper „Costanza e fortezza" über die von Galli-Bibiena erbaute, später bei der friderizianischen Belagerung abgebrannte Bühne gegangen. Mit den italienischen Operntruppen teilten sich deutsche Schau- und Singspielgesellschaften, um den Pragern italienische und deutsche Stücke vorzuführen. Im Jahre 1783 wurde Pasquale Bondini, der beliebte Baßbuffo und Impresario der Dresdener Hofoper, der alleinige Opernleiter der beiden Theater auf der Altstadt und der Kleinseite. Bondinis Operngesellschaft verfügte über beachtenswerte Kräfte wie die Sängerinnen Caterina Bondini, die Gattin des Impresario, und Teresa Saporiti, die Sänger Felice Ponziani und Luigi Bassi, den einheimischen Dirigenten J. J. Strobach, den Regisseur Domenico Guardasoni, und spielte italienische Stücke, namentlich Opere buffe von Gazzaniga, Anfossi, Cimarosa, Traetta, Salieri, Paesiello, Guglielmi und anderen. Wertvolle Kräfte führten die Adelskapellen der Morzin, Netolitzky, Czernin, Lobkowitz und anderer böhmischer Aristokraten dem Prager Musikleben zu. Die Prager Orchester wurden sogar mit den besten Kapellen von Paris verglichen. Die Prager Paläste der Grafen Johann Joseph von Thun und Johann Pachta, in denen die Hausorchester musizierten, bildeten in den achtziger Jahren gesellschaftliche und künstlerische Mittelpunkte. Ein für die Musikpflege ungemein günstiger Resonanzboden war in Prag vorhanden; aus innerem Drang und natürlicher Neigung und nicht lediglich aus Unterhaltungsbedürfnissen und Moderücksichten reagierte das Prager Publikum auf musikalische Darbietungen.

Wenn Mozart jetzt Ende 1786 mit den Prager Musikfreunden in nähere Beziehungen trat, so gab es dafür mannigfache Gründe.

Prag hatte schon gleich nach der Wiener Premiere die „Entführung aus dem Serail" auf die Bühne gebracht, ebenso noch im Dezember 1786 „Le nozze di Figaro". „Kein Stück", so meldet die Prager Oberpostamtszeitung vom 12. Dezember, „hat je so viel Aufsehen gemacht.... Die Musik ist von unserem berühmten Herrn Mozard. Kenner, die diese Oper in Wien gesehen haben, wollen behaupten, daß sie hier weit besser ausfalle; und sehr wahrscheinlich, weil die blasenden Instrumente, worin die Böhmen bekanntlich entschiedene Meister sind, in dem ganzen Stück viel zu thun haben." Der „Figaro" wurde in Prag bald in so hohem Grade populär, daß Figaromelodien auf den Gassen und in den Gärten erklangen, und der „Harfenist bei der Bierbank" das „non più andrai" spielte. Dieser starke Erfolg bewirkte wohl auch die Erneuerung des Bondinischen Kontrakts und besserte die Finanzlage der Unternehmung. Ferner wohnten in Prag Gönner Mozarts, die sich für die Aufführung seiner Opern einsetzten, und wohl zogen sich auch von den Wiener Freimaurerkreisen, in denen Mozart verkehrte, Fäden zu den Prager Logen. Mit dem Künstlerehepaar Franz und Josepha Duschek, das im reizvoll gelegenen Weingarten Bertramka einen Brennpunkt musikalischen Lebens geschaffen hatte, verknüpften Mozart seit langem Freundschaftsbande. Für Josepha Duschek hatte er vor Jahren in Salzburg seine Andromedaszene (K. 272) komponiert. Die Wesensart der lebenslustigen „schlimmen" Sängerin, die sich ungezwungen gab und wie er selbst gerne die Leute durchhechelte, gefiel ihm; er fand in ihr eine jener ihm in manchen Charakterzügen innerlich verwandten Frauen, mit denen er ausgelassen scherzte und Unfug trieb und für die er vielleicht auch mehr als Freundschaftsgefühle hegte. Mit diesen glückverheißenden Bildern, die ihm aus Prag entgegenleuchteten, verglich er die mannigfachen mißlichen Verhältnisse, die gerade damals seine Lage in Wien erschwerten. Der Figaroerfolg hielt in Wien nicht an. Die wirtschaftlichen Verhältnisse begannen infolge der oft wenig ökonomischen Anlage des Haushalts und der unregelmäßigen Einnahmen sich zu ver-

Digitized by Google

ſchlechtern. Die Gattin wurde nach der Geburt des dritten Kindes von einer Krankheit heimgeſucht. Eine feſte Anſtellung am kaiſerlichen Hofe war nicht zu erreichen. Die Kopiſten und Arrangeure ſeiner Werke ſchalteten nach ihrem Gutdünken und für ihre eigenen Taſchen. Mozart mußte weiterhin zum Broterwerb in Subſkriptionskonzerten als Virtuoſe auftreten und ſich als Klavierlehrer abplagen. „Sie glücklicher," ſagte er zu dem 1786 nach Italien abreiſenden Gyrowetz, „ſehen Sie, da muß ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene." Wieder ſpielte er mit dem Gedanken, gemeinſam mit den Wiener engliſchen Freunden, die vor der Rückreiſe in ihre Heimat ſtanden, über den Kanal zu fahren. Schon ſeit Jahren hatte er engliſche Sprachſtudien betrieben. Wie ſo mancher deutſche Muſiker vor ihm glaubte auch er in England einen würdigeren, ſorgenfreieren Wirkungskreis finden zu können. Aber es fehlten ihm die größeren Mittel, die nötig waren, eine Überſiedlung in ein fremdes Land bewerkſtelligen zu können. Da erſchienen ihm die Einladungen, die aus Prag kamen, wie eine wunderbare Botſchaft, die eine Wendung ſeines Geſchicks ankündigte.

Am 11. Januar 1787 fuhr Mozart mit ſeiner Gattin in Prag ein, wo er während des nahezu vierwöchentlichen Aufenthalts der Gegenſtand zahlreicher, geradezu enthuſiaſtiſcher Ehrungen wurde. Eine Geſellſchaft jagte die andere; der Teilnahme am Winterball des Baron Bretfeld, auf dem die Contre- und teutſchen Tänze auf Figaromelodien getanzt wurden, folgte die Beſichtigung des Clementinums, dieſer der Beſuch des Opernhauſes gelegentlich einer Aufführung von Paeſiellos „Le gare generose". Der „Figaro" wurde zweimal dem Gaſte zu Ehren gegeben. „Denn hier", ſchrieb Mozart damals nach Wien, „wird von nichts geſprochen als von — Figaro; nichts geſpielt, geblaſen, geſungen und gepfiffen als — Figaro. Keine Oper beſucht als — Figaro und ewig Figaro." Die zweite Aufführung dirigierte Mozart ſelbſt. Seinen beſonderen Beifall ernteten die Orcheſterleiſtungen. In einer Akademie am 19. Januar, die ihm tauſend Gulden eintrug, trat er auch als

Digitized by Google

Klavierſpieler vor die Öffentlichkeit. „Nie ſah man noch das Theater ſo voll Menſchen, als bei dieſer Gelegenheit; nie ein ſtärkeres einſtimmiges Entzücken, als ſein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern ſollten, ob die außerordentliche Kompoſition, oder das außerordentliche Spiel; beides zuſammen bewirkte einen Totaleindruck auf unſere Seelen, welcher einer ſüßen Bezauberung glich!“ Gewiß hatte Mozart auch in Wien erfahren, welche Wirkung ſeine Muſik auf empfängliche Hörer ausübte, aber nicht häufig erlebte er wie in Prag, daß ſie in ſo hohem Grade hinzureißen und den Menſchen Feierſtunden zu ſchenken vermochte. Nicht nur in der Ariſtokratie, ſondern auch bei den einfachen Leuten im Volke ſtieß er auf begeiſterte Verehrung. „Überall, wohin er kam und wo er ſich nur blicken ließ, begegneten ihm die für ihn entbrannten Prager mit Hochachtung und Liebe.“ Wie ein Heiligtum trug der alte Harfner eine Melodie, die ihm Mozart zugedacht hatte, von einem Wirtshaus zum andern. Dieſer außergewöhnlich ſtarke Widerhall, den ſeine Werke und ſein Spiel in Prag fanden, erweckte in Mozart die Gefühle lebhafter Befriedigung und tiefer Dankbarkeit. Und aus ihnen heraus erklärt es ſich, daß er den Plan erwog, den Pragern ein neues Werk zu widmen, und mit beſonderem Vergnügen Bondinis Vorſchlag zuſtimmte, gegen das ortsübliche Honorar von hundert Dukaten eine neue Oper für die Prager Bühne zu ſchreiben. Von dieſer Oper erhoffte Bondini einen weiteren ſtarken Erfolg, der ſeiner Unternehmung zu ſtatten kommen konnte.

Wie aus einem ſchönen Traume erwachte Mozart, als er wieder nach Wien zurückkehrte. In Prag war er als einer der erſten Künſtler gefeiert worden, in Wien ſah er ſich mit Dutzenden von Muſikern, auch zweiten Ranges, zuſammengeworfen und wegen „ſeines entſchiedenen Hangs für das Schwere und Ungewöhnliche“ zurückgeſetzt. Zu den neuen Theatergöttern, denen die Wiener opferten, geſellte ſich jetzt Karl Ditters von Dittersdorf, der bereits vorm Jahre mit ſeinem treuherzigen Heimatbild „Doktor

und Apotheker", einem Seitenstück zu Goethes „Hermann und Dorothea", Aufmerksamkeit erregt hatte. Von der Wiener Bühne hatte Mozart jetzt wenig zu hoffen. Desto eifriger ging er nun mit Da Ponte, der gleichzeitig Textbücher für Martin und Salieri verfaßte, an die Ausführung der neuen Prager Oper. Inmitten dieser Arbeit trafen Mozart schwere Schicksalsschläge, die ihn aufs tiefste erschütterten und ihre Spuren auch in das neue Werk eingruben. Aus Bonn kam die Nachricht von dem Ableben seines „liebsten, besten Freundes", des Grafen August Hatzfeld, der sich während seines Wiener Aufenthalts eingehend mit Mozarts Quartetten beschäftigt hatte und bei der Wiener Idomeneoaufführung vorm Jahre für den Vortrag des Violinsolos in der neukomponierten Idomeneo-Arie (K. 490) ausersehen war. Am 28. Mai starb in Salzburg Vater Leopold, am 3. September in Wien der Jugendfreund Dr. Siegmund von Barisani. Sie hatten noch Mozarts künstlerischen Aufstieg und seine großen Erfolge miterlebt, ein gütiges Geschick ersparte ihnen, Zeugen des Elends zu werden, von dem Mozarts letzte Lebensjahre heimgesucht wurden. „Ich bedaure ihn nicht," schrieb Mozart über den Heimgang des Grafen, „aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich." Und weiterhin an Gottfried von Jacquin, den Sohn des Botanikers: „heute bekam ich die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters. – Sie können sich meine Lage vorstellen!" In seinem Stammbuch fügte er Barisanis Eintragung die Worte bei: „... Ihm ist wohl! – – aber mir – uns – und allen die ihn genau kannten – uns wird es nimmer wohl werden – bis wir so glücklich sind ihn in einer besseren Welt – wieder – und auf Nimmerscheiden – zu sehen." Wer selbst mit „Schrecken" der letzten Lebensstunde entgegengesehen und hart genug um die Erkenntnis vom „wahren, besten Freund des Menschen" gerungen hatte, in dem konnte der jähe Hingang der Männer, mit denen er sich innerlich besonders eng verbunden fühlte, aufs neue Stimmungen der Todesfurcht wachrufen, die er glücklich verscheucht zu haben wähnte. Aber diese Erlebnisse vermochten seine schwer

Digitized by Google

erkämpfte Lebensauffassung nicht mehr ernstlich zu erschüttern, der Schmerz um den Verlust teurer Menschen, die durch seine Lage in Wien verstärkte, gedrückte Stimmung ließen ihm vielmehr den Tod begehrenswert erscheinen und rückten ihm den Wunsch nahe, bald von einer Welt Abschied nehmen zu können, auf der es „uns nimmer wohl" wird. Das waren nicht wie zuweilen in den Briefen der Jugendzeit Äußerungen modischer Empfindsamkeit, sondern eines durch die Erlebnisse schwer getroffenen Seelenzustandes, innerhalb dessen sich Augenblicke gänzlicher Hoffnungslosigkeit einstellten. Was Mozart jetzt aufrecht erhielt, waren die Lebenskraft, die er bei allen Schädigungen seiner körperlichen Gesundheit noch besaß, das Verantwortungsgefühl gegenüber seiner Familie, die Aussicht auf eine Wiederkehr der Prager Glückstage und vor allem die Arbeit am neuen Opernwerk.

Wohl in diese Monate fällt auch die Begegnung Mozarts mit dem jungen Ludwig van Beethoven aus Bonn, der im Frühjahr 1787 nach Wien kam, aber schon nach kurzem Aufenthalt wieder in die Heimat zurückkehren mußte. Mozart soll über den jungen Musiker, der ihm auf dem Klavier vorspielte, zu Freunden geäußert haben: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen." Wenn sich zwischen dem an seiner neuen Oper schaffenden Mozart und dem rheinischen Neefeschüler keine näheren Beziehungen einstellten, so mag der Grund wohl auch in der Kürze des Wiener Aufenthaltes und dem etwas scheuen Wesen des jungen Beethoven zu suchen sein.

Anfangs September 1787 befand sich Mozart mit der Gattin zum zweiten Male in Prag. Den Gasthof „bei den drei goldenen Löwen" vertauschte er bald für längere Zeit mit den Stuben auf der Bertramka, wo ihm die idyllische Lage des Gehöftes, die Behaglichkeit der Wohnräume, das anregende und lustige Treiben des Duschekkreises mehr zusagten. Hier vollendete er, was er in Wien von der neuen Opernpartitur noch nicht fertiggestellt hatte, und änderte ab, was ihm mit Rücksicht auf das Prager Theaterpersonal geboten erschien. Um diesen Prager Aufenthalt wurde

Digitized by Google

ſpäter ein blühender Kranz von Legenden und Anekdoten gewunden, die wohl auf der einen oder anderen tatſächlichen Begebenheit fußen mögen. Während des Kegelſpiels ſoll Mozart, bis die Reihe ihn traf, Stücke der neuen Oper niedergeſchrieben haben. Wenn er den Abend in einem Weinkeller im Tempelgäßchen der Altſtadt zubrachte, habe er auf dem Nachhauſeweg am frühen Morgen die Wirtsleute an der Karlsbrücke aufgeweckt, die dem „Gaſte mit dem blauen Frack und den vergoldeten Knöpfen“ raſch einen ſtarken Kaffee kochen mußten. Um Frau Bondini zur realiſtiſchen Wiedergabe von Zerlinens Angſtgeſchrei zu bewegen, mag er während einer Theaterprobe die Sängerin plötzlich „ſo ſchnell und gewaltig“ angefaßt haben, daß ſie „ganz erſchrocken aufſchrie“. Die Entſtehung der Ouvertüre der neuen Oper wurde beſonders phantaſievoll ausgeſchmückt, ſie wird ſich wohl ſo zugetragen haben, daß Mozart das Stück im Geiſte bereits fertig hatte, aber erſt kurz vor der Aufführung die letzten Takte zu Papier brachte.

Die Aufnahme Mozarts beim Prager Publikum war jetzt die gleiche wie anläßlich ſeines erſten Aufenthalts. Wiederum forderte die Prager Geſellſchaft von ihm ihren Tribut. Die Prämonſtratenſer von Strahow bewunderten das freie Phantaſieren des gefeierten Gaſtes auf der Orgel ihrer Ordenskirche. Mozart dirigierte den „Figaro“, diesmal bei einer Galavorſtellung zu Ehren der Anweſenheit des Prinzen Anton von Sachſen und ſeiner jungen Gattin Maria Thereſia, einer Schweſter des Kaiſers Joſeph. Beſonders aber nahmen ihn jetzt die Geſangs- und Orcheſterproben zu ſeiner neuen Oper in Anſpruch. Auch Da Ponte traf aus Wien ein, um als Berater der Inſzenierung mitzuhelfen. Wenn immer wieder Proben und Verſchiebungen der erſten öffentlichen Aufführung nötig wurden, ſo lag das nicht allein an den Sängern, ſondern vor allem auch an der Eigenart des neuen Werkes. Wohl ſchimpfte Mozart über die „Faulheit“ des Sängerperſonals, aber er mag ſich doch auch ſelbſt bewußt geworden ſein, daß er mit ſeiner Oper den Mitwirkenden neue Aufgaben geſtellt hatte. Aus

Digitized by Google

diesen Erwägungen heraus richtete er wohl auch eines Tages auf einem Spaziergange an den angesehenen Prager Komponisten J. Bapt. Kucharcz die Frage, was dieser von der Musik der neuen Oper halte, ob sie wie der „Figaro" gefallen werde, da sie von „einer anderen Gattung" sei. Endlich am Montag den 29. Oktober 1787 ging Mozarts neue Oper auf dem Prager Nationaltheater zum ersten Male in Szene: „Don Giovanni ossia il Dissoluto punito."

Wie das Textbuch von „Le nozze di Figaro" fußte auch das des „Don Giovanni" auf einer romanischen Vorlage. Das war kein bloßer Zufall. Mozart hatte eine Neigung zur romanischen Kultur, der er schon in der Salzburger Heimat, dann in Frankreich, Italien, Wien immer wieder nähergetreten war. Erst kürzlich, im Januar 1787, war Giuseppe Gazzanigas „Don Giovanni" mit einem ungeahnten Erfolg über die Venezianer Opernbühne gegangen. Giovanni Bertati, der Rivale Goldonis und Chiaris, der Librettist von Traettas „Cavaliere errante", hatte das Textbuch geschrieben. Dieses war Da Ponte schon bald zu Gesicht gekommen und mit dem ihm eigenen sicheren Instinkt erkannte er in ihm sofort eine brauchbare Vorlage für die neue Prager Oper. Mozart mochte um so eher der Wahl zustimmen, da er sich der alten Bühnenwirkung des Don Juan-Stoffes schon aus Molières „Dom Juan", Glucks Don Juan-Ballett, den im Österreichischen viel gespielten Volksschauspielen vom steinernen Gast und neuerdings vielleicht auch aus den damals geradezu in Mode kommenden italienischen Don Giovanni-Opern bewußt war. Hier schien sich ihm wieder ein Opernbuch zu bieten, das hinsichtlich der Ideen, Gegensätze und agierenden Personen gerade ihn zur musikalischen Gestaltung und Entfaltung seiner Kräfte reizen konnte.

Bertatis Textbuch war die Bearbeitung eines Dramenstoffs, der an Grundfragen menschlichen Sehnens und Strebens rührt und mit dem Don Quixote- und Faustproblem in einem weltgeschichtlichen Zusammenhang steht. Seitdem der spanische Dichter aus der katholischen Vorstellungswelt heraus den „Burlador de

Seville“ auf die Bühne gestellt hatte, arbeiteten im 17. und 18. Jahrhundert die verschiedensten Rassen und Generationen an der künstlerischen Verkörperung dieses Symbols verlangenden Menschentums und drückten ihm je nach Land, Zeit und Weltauffassung charakteristische Züge auf. Dem tollkühnen Renaissancemenschen mit dem feurigen Blut des Südländers, der mit Frauenherzen ein frevelhaftes Spiel treibt, mit Absicht Sitte und Recht verhöhnt und nur vor den ewigen Mächten Schranken findet, zollte man scheue Bewunderung; in ihm lebte ein Stück jener Gewaltnaturen und Abenteurer, jener menschgewordenen Dämonen, deren Taten und Erfolge blendeten und die Phantasie erhitzten. Erst im 19. Jahrhundert erfolgte die Umdeutung des Verführers zum kämpfenden und leidenden Menschen. Auf dem Boden der spanischen, französischen und italienischen Don Juan-Stücke, aus den Keimen, Blut- und Säftemischungen der Burladordichtung, der commedia dell' arte, bei Molière und Goldoni erwuchs nun Bertatis Dichtung, mit einfachen, sicheren Strichen zu einem bühnenwirksamen Einakter gefügt, wie er damals in der farsa sentimentale der italienischen Opernbühne aufzublühen begann, nicht unbeeinflußt von der zeitgenössischen Opera buffa und der Venezianer Geschmacksrichtung. Hier Don Giovanni, dort der Comendatore, dann die von dem Grandseigneur umworbenen Frauen, Donna Anna, Donna Elvira, Donna Ximena und die leichtfertige, bäurische Maturina, ferner Don Giovannis beide Diener und Helfershelfer Pasquariello und Lanterna, Donna Annas mannhafter Bräutigam, der Duca Ottavio, und Maturinas verprügelter Verlobter Biagio. Im engsten Rahmen und mit stärkster dramatischer Schlagkraft jagen in dem einen Akte die tollen Vorgänge vorüber, im Mittelpunkte Don Giovanni, erfüllt von der unersättlichen Gier nach unbegrenztem Sinnengenuß, neben ihm sein sauberer Trabant Pasquariello, der das flotte Leben schmarotzerhaft mitgenießt, meist nur in Umrissen und Andeutungen die anderen Figuren, bis in kurzem Ablauf das Maß des Übeltäters voll ist, der steinerne Gast naht und die Höllengeister aufsteigen. Das Gewölk zerteilt sich, die Sonne scheint

Digitized by Google

wieder, die Überlebenden, die noch nicht wie Donna Anna die Kloſterzelle aufgeſucht oder wie Biagio die Flucht ergriffen haben, wagen ſich wieder hervor und vereinigen ſich zu einer luſtigen Schlußverſammlung. Komödie und Tragödie, Burleske und Geſpenſterſpiel prallen aneinander, wir ſtehen an der Schwelle der von der Romantik berührten Opera buffa, der „Opera giocosa“. Die Italiener empfanden bei der Aufführung Luſt und Grauſen und begrüßten das Stück als „genere affatto nuovo“.

Als ſich Da Ponte, „ein Fläſchchen Tokayer zur Rechten, das Schreibzeug und eine Doſe Tabak aus Sevilla zur Linken und ein ſchönes ſechzehnjähriges Mädchen als Bedienung,“ an den Tiſch ſetzte, um Bertatis Vorlage für die Prager Oper umzuarbeiten, mußte er bald bemerken, daß er hier in ganz anderer Weiſe als gegenüber der Dichtung Beaumarchais' einzugreifen und ſelbſtändig zu verfahren habe. Dieſe Notwendigkeit ergab ſich ſchon daraus, daß der „Don Giovanni“ aus dem in Venedig geſpielten, die damaligen italieniſchen Theaterverhältniſſe parodierenden Einleitungs-„Capriccio“ herausgeſchält werden mußte und den Abend allein beherrſchen ſollte, alſo auf mehrere Akte auszudehnen war. Inwieweit jetzt auch Mozart ſelbſt wieder mithalf, läßt ſich heute im einzelnen ebenſowenig wie für den Figarotext nachweiſen. Aber auch hier dürfen wir nach Mozarts früherem Verhalten in ähnlichen Fällen mit Recht wieder annehmen, daß er ſich um die textlichen Angelegenheiten kümmerte und bei dem Aufbau der Szenen wie der Charakterentwicklung der Perſonen zum öfteren ſein entſcheidendes Wort in die Wagſchale warf. Bei den drei männlichen Hauptperſonen, Don Giovanni, dem Komthur und dem Leporello, der Summe der beiden Diener Pasquariello und Lanterna, brauchte nur weitergeführt zu werden, was ſchon Bertati vorgezeichnet hatte. Ein gewandter, kenntnisreicher Theaterdichter wie Da Ponte konnte hier ohne beſondere Anſtrengungen die Perſonen auf größere Flächen übertragen, die angeſchlagenen Motive ausnützen und die Handlung durch neue Züge aus dem italieniſchen Komödienſchatz bereichern. Daß die drei Hauptfiguren dieſe Ver-

vollständigung und Erweiterung vertrugen und hierdurch noch an Eindringlichkeit gewannen, bedeutete für das neue Opernbuch einen nicht zu unterschätzenden Vorteil. Schon schwieriger war die Ausgestaltung des Don Ottavio. Sobald dieser Edelmann nicht die Episodenrolle des Einakters weiterspielen, sondern an den Ereignissen einen tätigen Anteil nehmen sollte, durfte seine edle Gesinnung und ritterliche Haltung als Beschützer und Rächer angetasteter Frauenehre sich nicht auf besonnene Zurückhaltung und tröstenden Zuspruch beschränken und die Sühnung von einer im Ritterkodex verpönten gerichtlichen Aburteilung des Verbrechers erwarten. Was in dem knappen Einakter Bertatis noch der Phantasie des Parketts überlassen werden konnte, mußte in der breiteren Neufassung deutlicher zur Darstellung gelangen, falls nicht die Figur der Gefahr ausgesetzt werden sollte, vollends zum entschlußlosen Schwächling und Zauderer und damit zu einem einer Donna Anna wenig würdigen Bräutigam herabzusinken. Durch das Versäumnis, Ottavios Aktivität, wenn auch nur zeitweise, in ein helleres Licht zu rücken, blieb diese Gestalt in der Anlage des venezianischen Einakters stecken und gewann nicht die für die Neufassung notwendigen lebensvolleren Züge, die sie über den konventionellen Zeittypus des empfindsamen Liebhabers hinauszuheben imstande gewesen wären. Noch größere Schwierigkeiten bereitete die Ausführung der weiteren Personen. Hier wurden aber mit glücklicher Hand unleugbare Schwächen der Vorlage beseitigt, teils Streichungen, teils Erweiterungen vorgenommen, die der Neufassung zum Nutzen gereichten. Die Schmach, die Don Giovanni auf Donna Elvira häuft, wird noch vermehrt, und die edle Donna zu einer Mondscheinpromenade mit dem in Hut und Mantel seines Herrn gesteckten Leporello erniedrigt. Das Bauernpaar Zerline und Masetto verliert seine venezianische Derbheit, wird mit der Haupthandlung stärker verknüpft und möglichst der burlesken Buffosphäre entzogen, die für Leporello aufgespart bleibt. Der wichtigste Fortschritt war aber die Ausscheidung der Donna Ximena und die Erweiterung Donna Annas zu einer Haupt-

Digitized by Google

figur. Donna Anna verschwindet jetzt nicht mehr nach der Eingangsszene für immer von der Bildfläche, neben der leidenschaftlichen Donna Elvira irrt nicht noch eine Donna Ximena umher, die sich in ähnlicher Lage wie jene befindet und keinen dramatischen Gewinn bedeutet hätte, sondern die eine Donna Anna nimmt jetzt an allen Phasen der Handlung bis zum Schlusse Anteil. Sie ist in ihrem jungfräulichen Ehrgefühl aufs tiefste verletzt und von der heiligen Kindespflicht durchdrungen, den alten Vater zu rächen, dessen Tod im Duell mit Don Giovanni ihr als ein feiger Mord erscheint. Sie wird zu einer der Titelfigur ebenbürtigen, ihr jedoch zugleich möglichst unähnlichen Hauptträgerin der Gegenhandlung. Ihr grauenhaftes Erlebnis beim nächtlichen Abenteuer mit dem ruchlosen Unbekannten verkündet sie nicht mehr sofort vor der Leiche des gefallenen Vaters, in diesen Augenblicken überwältigt sie der Schmerz, aber als sie später Zeugin des erregten Vorgangs zwischen Donna Elvira und Don Giovanni wird und dabei den Ritter schärfer ins Auge faßt, da steigt das Nachtbild plötzlich wieder vor ihrer Seele auf, sie erkennt in Don Giovanni den ruchlosen Unbekannten und erzählt Don Ottavio das Erlebte. Durch diese Verbindung der Erkennung Don Giovannis mit der Erzählung vom nächtlichen Überfall schuf die Neufassung einen geradezu genialen Höhepunkt des ersten Akts. So kühn die Neufassung bei der Figur der Donna Anna über die Vorlage hinausging und einzelne Szenen umänderte, das heitere Ende nach der Untergangsszene blieb bestehen, wohl nicht allein aus Rücksicht auf die bisherige Opera giocosa, die keinen tragischen Abschluß duldete, sondern vor allem im Hinblick auf die letzte Auswirkung der Grundidee.

Der Gefahr, welcher die Neufassung einer fremden Vorlage leicht dadurch ausgesetzt ist, daß beim raschen Hineinarbeiten neuer Teile nicht alle Fugen verkittet werden, vermochte der vielbeschäftigte Da Ponte beim „Don Giovanni" noch weniger zu entgehen als beim „Figaro". Auch hier blieben neben nicht ganz ausgeglichenen Charakterzeichnungen Motivstümpfe und

Digitized by Google

Unklarheiten bestehen, die späteren Zeiten reichlich Gelegenheit zu spitzfindigen Deutungen und psychologischen Erklärungen boten. Von solchen Schwächen abgesehen, bedeutete das neue Textbuch aber für Mozart einen seltenen Glückstreffer. Es war eine äußerst gewandte Umwandlung des fremden Produkts für die neuen Verhältnisse, wie sie Da Ponte in seinen anderen Arbeiten für die Wiener Opernmusiker nicht immer glückte. In einer oft meisterhaften, an Metastasio geschulten italienischen Sprache, die sich von Weitschweifigkeit und Überschwang gleichweit entfernt hielt, rollte es Probleme auf, die Mozart damals besonders nahe lagen und die auch die Zeitgenossen fesseln konnten; vom Anfang bis zum Ende des Spiels spannte es einen weiten Bogen, der die heterogensten Personen, Vorgänge und Stimmungen in sich schloß und vor allem der Phantasie des Musikers keine einschränkenden Grenzen zog. Gleich dem Figarobuch bog es von der herkömmlichen Buffa-Librettistik ab; gegenüber der venezianischen Opera giocosa nahm es verschiedentlich einen höheren Flug, der die Personen in allgemein menschliche Regionen führte. Mozart konnte mit diesem aktuellen Textbuche zufrieden sein: auch die inspirierteste Musik hätte ein mißlungenes oder nur notdürftig zusammengeflicktes Don Juan-Buch nicht retten können, aber freilich verlieh erst Mozarts Musik dem Werke jene Größe und Eigenart, die es seine Zeit siegreich überdauern ließen.

Mozart war sich bewußt, daß er im „Don Giovanni“ (K. 527) den Weg, den er im „Figaro“ eingeschlagen hatte, weitergehen müsse, daß er weder eine Buffa mit seriösem Einschlag, noch eine Seria mit Einschaltung von Buffoszenen zu schreiben habe, sondern eine Opera giocosa, die von ihm die Lösung neuer Aufgaben verlangte. Als reine Seria oder Buffa wären Stoff und Handlung auf der Bühne vielfach unerträglich geworden. Mozart hätte weder an eine Don Juan-Tragödie noch an eine Don Juan-Groteske Hand angelegt. Mit der Schwierigkeit der neuen Aufgaben steigerten sich seine Kräfte. In seinem Verhalten gegenüber der zeitgenössischen Opernproduktion befand sich Mozart auch im „Don

Digitized by Google

Giovanni" auf dem Boden des „Figaro". Auch jetzt ſind in mannigfachen Stilelementen, formalen Geſtaltungen und Ausdrucksmitteln die Nachwirkungen Chriſtian Bachs, des Grétrykreiſes, der Italiener ſpürbar. Die zarten, verträumten und wehmütigen Töne Chriſtian Bachs klingen in Melodien Don Ottavios nach und verſchmelzen mit Majoſchen Lyrismen, an zahlreichen Stellen ſprießen Motive Sartis und Paeſiellos auf. Aus der „Come un agnello"-Melodie in Sartis „Fra i due litiganti", die Mozart ſchon vor drei Jahren zum Variationenthema (K. 460) gewählt hatte:

wächſt Don Giovannis ſogenannte Champagnerarie heraus, vielleicht aus Paeſiellos Duett zwiſchen Roſine und Bartolo der zweite Teil von Leporellos Regiſterarie. Paeſiellos elegante Kavaliere färbten ab auf die Charakteriſtik Don Giovannis. Anregungen zur Bauernſzene gab wohl Martins „Cosa rara". Aus ihr wie aus Sartis Oper ſind in die Tafelmuſik des zweiten Aktes Zitate eingeſchaltet und dieſen, wohl zum Ergötzen der Prager, die Anfangstakte von Figaros „non più andrai"-Arie angefügt. Die Eingangsſzene mit dem Tode des Komthurs wie die Partie der Zerline laſſen vermuten, daß Mozart auch bereits Gazzanigas Don Giovanni-Muſik kennen gelernt hatte und ſich ihr nicht ganz entziehen konnte. Aus dieſen und auch aus anderen italieniſchen Quellen ſtammten Rhythmen, Intervallgänge, Orcheſterfiguren, Arien- und Enſemblebildungen, während aus dem reicheren Orcheſterapparat und den zahlreichen Enſembles wieder der Anſchluß an die Wiener Oper erſichtlich wird. Einzelne Stellen wie etwa die Arie, mit der Zerline ihren von Don Giovanni verprügelten Bräutigam tröſtet, weiſen neben Paeſielloſchen Gängen Züge ſüddeutſcher Liedmuſik auf, an anderen wie in Donna Elviras „Ah fuggi il traditor" (8) werden die bei van Swieten betriebenen Händelſtudien fühlbar. Über der Komthurmuſik ſchwebt der Geiſt Glucks, der Idomeneo-Muſiker greift hier zum tragiſchen Pathos,

Digitized by Google

zu der deklamatorischen Gesangsmelodie, den mystischen Posaunenklängen und Orakeltönen des französischen Musikdramas. Wo die Gesänge, namentlich in den leidenschaftlichen Arien Donna Elviras, direkt eine Wendung zur Seria nehmen, schlägt die neapolitanische Oper durch, ohne daß dabei immer deren Eindringlichkeit und Ausdruckskraft erreicht wird. In der Weichheit und der im Charakter weniger bestimmten Haltung der Melodien, in der Ausführung der Koloraturen nähern sie sich, wie schon Ottavios B dur-Arie „Il mio tesoro" (22) ersehen läßt, dann mehr neuneapolitanischer Stilisierung. Dadurch ging diesen Abschnitten eine schärfere Profilierung verloren. Aber alle diese Einflüsse fielen wie im „Figaro" gegenüber dem, was Mozarts eigene Persönlichkeit jetzt leistete, kaum mehr stärker in die Wagschale. Sie mochten seine Einfälle und Vorstellungen gelegentlich befruchten oder, wo sie von Nachteil waren, auch einmal ein Hemmnis bilden, sie konnten jedoch die Gestalten und Bilder nicht mehr näher berühren, die Mozart vorschwebten und durch ihn ihre einzigartige Prägung erhielten. Ausgehend von der Buffa und Giocosa schuf Mozart mit seinen Figuren, Ensembles, Orchestersätzen und Kontrasten seine eigene Don Giovanni-Oper und stellte das von ihm geschaute Drama vor ein Publikum, dem gegenüber er sich mancher in Wien notwendigen Rücksichten enthoben glaubte.

Eine zweiteilige Ouvertüre französischen Stils setzt ein. Wir hören langgezogene Akkorde, Synkopen, punktierte Rhythmen, die D moll-Klänge der Geistererscheinung, die beim Untergang des Helden am Schlusse wieder aufsteigen. Die grauenerregende Wirkung, die diese Takte auf die Zeitgenossen ausübten, begann erst in einer späteren Zeit zu schwinden, die für solche Einleitungen andere, stärkere Ausdrucksmittel verwandte. Das sich anschließende Allegro sinfonischen Charakters zeigt schon in seinem thematischen Gehalt, den dynamischen und orchestralen Kontrasten die höheren Gesichtspunkte, die für Mozarts Don Giovanni-Ouvertüre gelten. Es handelt sich in ihr nicht um eine rein musikalisch fesselnde Giocosa-Sinfonie, sondern in einer gewissen Ähnlichkeit mit den

Digitized by Google

Ouvertüren der Gluckschen Reformopern um einen dramatisch abgestimmten Prolog, der den Hörer in das Gefühlsleben und in die Grundstimmung des kommenden Dramas im allgemeinen einführt und bereits die treibenden, aneinander stoßenden geistigen Kräfte der folgenden Handlung in Tätigkeit versetzt. Wenn die Ouvertüre gegen Ende abreißt und dann leise ausklingt, so wird mit dieser Überleitung die Verbindungslinie zur ersten Szene geschaffen.

Es ist Nacht. Wir erblicken Leporello, der für seinen Herrn Posten steht. Don Giovanni stürzt aus dem Palaste des Komthurs, verfolgt von Donna Anna. Der Komthur eilt herbei, es kommt zum Zweikampf, der Komthur erliegt dem Degen des fremden Eindringlings. Diese exponierenden Vorgänge, die der Handlung einen unheimlichen Auftakt geben, faßt Mozart gleich Gazzaniga zu einer knappen „Introduzione" zusammen, die, sobald das Terzett in Fluß kommt, auf die Hauptpersonen ein helleres Licht wirft. Don Giovanni, der über alle siegte und auch die Komthurstochter zu erringen hoffte, die Kontrastfigur des Leporello, der den Herrn spielen möchte, aber, sobald es ernst wird, von Angst und Furcht gepackt wird, Donna Anna, die den räuberischen Bedroher ihrer Ehre nicht unbestraft entschlüpfen lassen will, der Komthur, der die Sühnung des Frevels fordert und im Kampfe umkommt, — diese Gestalten überschreiten im Ensemble durch die musikalische Zeichnung schon einigermaßen den Gesichtskreis des Textbuches. Von den angstvoll geplapperten Gängen Leporellos sticht die Haltung der Giovannipartie ab, die wohl nicht bloß aus Rücksicht auf die Prager Verhältnisse, sondern nach dem Vorgang von Piccinnis „Roland" mit Absicht einem Bariton anvertraut ist; den erregten Passagen Donna Annas folgen die pathetischen Rezitative des Komthurs. Don Giovannis dämonische Todesdrohung in breiten Noten leitet den Zweikampf ein, seine übermütigen, weder von Mitleid noch von Hohn und Spott getragenen Melodien mischen sich in die stockenden Exklamationen, die das nahende Ende des Komthurs realistisch darstellen. Das Orchester schließt

Digitized by Google

ſich den dramatiſchen Vorgängen an, malt mit auf- und niederſauſenden Skalen das Kreuzen der Säbelklingen, ſtaut ſich bei Don Giovannis Todesſtoß an einem verminderten Septakkord und ſtimmt nach dem Tode des Komthurs mit den Oboen und Flöten ein klagendes Schlußritornell an. Wohl mit Rückſicht auf die Giocoſa halten ſich dieſe Eingangsſzenen bei allem Eingehen auf die Vorgänge noch von jener Wucht ferne, die ihnen etwa die Seria von der Art des „Idomeneo“ gegeben hätte.

Wie in der Introduktion die Hauptperſonen innerhalb des Enſembles erſcheinen, ſo iſt auch in den beiden folgenden Szenen auf den Monolog verzichtet. Wir werden dadurch in die Lage verſetzt, die unmittelbare Wirkung zu beobachten, welche die Gemütsbewegungen Donna Annas und Donna Elviras auf die ihnen Naheſtehenden ausüben. Donna Annas Totenklage, in der Mozarts Schmerz um den Verluſt des eigenen Vaters vernehmbar mitſchwingt, iſt zu einem großen Seelengemälde ausgeſtaltet, in dem die alle Stadien der Erregung durchlaufenden Accompagnato-Rezitative, die wechſelnden Bilder der Arie von der wirren Vorſtellung, den Mörder vor ſich zu ſehen, bis zu dem Klageruf „il padre mio dov' è“ die pſychiſche Verfaſſung des unglücklichen Mädchens offenbaren. Zu dieſer bis in den letzten Winkel ihres Weſens durchleuchteten Geſtalt geſellt ſich Don Ottavio, der mit der Verlobten klagt und weint, in weichen, herabgleitenden Septimengängen ihr Troſt zuſpricht und dann, von ihr mitgeriſſen, in den Racheſchwur einſtimmt. Das Orcheſter gibt den Untergrund, ſchafft innere Zuſammenhänge und Andeutungen und läßt die Holzbläſer ſchmerzvolle oder beſänftigende Motive einſtreuen. Wir befinden uns vollends in der Seria. — Der Tag bricht an. Die Szene ſtellt eine Straße dar. Mit Donna Elvira tritt die zweite der drei Frauen auf den Schauplatz, deren Geſchick mit dem Don Giovannis verkettet iſt. Nach der lebhaften Orcheſtereinleitung, in der nun auch die Klarinetten verwendet werden, beginnt Donna Elvira den leidenſchaftlichen Geſang der zwiſchen Liebe und Haß ſchwankenden, verlaſſenen Geliebten. Sie iſt von anderer Art als

Donna Anna, steht zu Don Giovanni in einem andern Verhältnis, aber ihre Gefühlsäußerungen erlangen, so sehr sie auch die Singstimme zu Intervallsprüngen und Koloraturen veranlassen, nicht recht die schärfere musikalische Linienführung, die der großen neapolitanischen Kunst in diesen Szenen eigen war. Erst im weiteren Verlauf gewinnt diese Gestalt musikalisch individuellere Züge. Don Giovanni und Leporello belauschen die verschleierte Dame aus Burgos, ohne sie gleich zu erkennen, und mit den Seitenbemerkungen, die beiden entschlüpfen, fallen in die Arie galante und spöttische Töne, die auch im Orchester Widerhall finden.

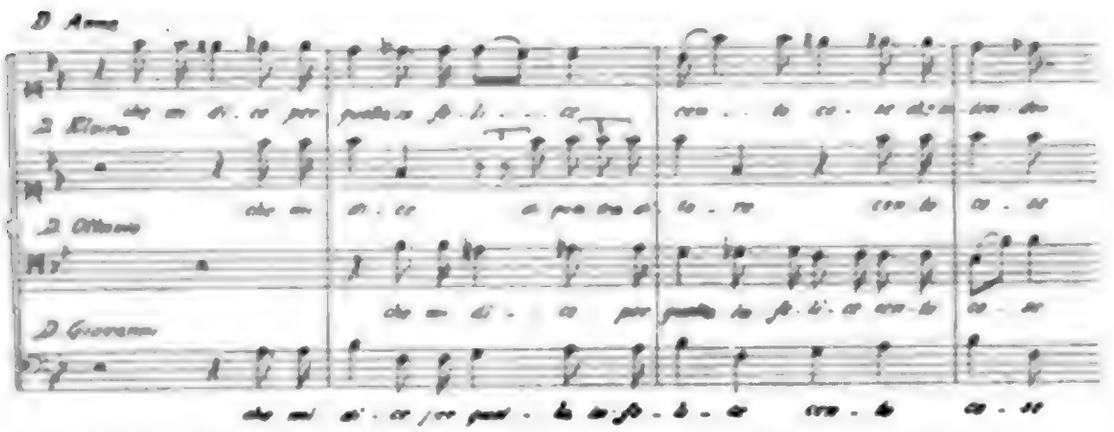
In eine andere, von tragischen Tönen freie Welt versetzt nun Leporellos Register-Arie. Don Giovanni hat sich entfernt, Leporello soll allein mit Donna Elvira fertig werden und hilft sich nun dadurch aus der Klemme, daß er der kaum zuhörenden Donna gleichsam zum Troste den ganzen Katalog der Liebschaften seines Herrn aufzählt. Er tut das in einer zweiteiligen Allegro-Andante-Arie im leichten, frivolen Buffostil, bald auf demselben Tone rezitierend oder auf Fermaten rastend, bald in raschen Gängen hin- und hereilend, ironisch und pathetisch, wobei das Orchester nach italienischer Gepflogenheit die Abenteuer des Frauenroberers illustriert und mit witzigen Motiven und Figuren der Streicher, Flöten, Oboen und Fagotte seinen Scherz treibt. Diesem geschwätzigen Leporello rinnt Buffoblut in den Adern, aber er ist doch mehr als der belustigende Buffo, ist das zur Parodie gewordene Spiegelbild seines Herrn, ein mit seinen beschwingten Melodien eines Don Giovanni nicht unwürdiger Weggenosse, der zeigt, wie sich in diesem Kopfe die unersättliche Lebenslust des Herrn malt. Waren im „Figaro" die Ensembles für die Charakteristik von besonderer Bedeutung, da sie in der Intrigenhandlung die verschiedenen Personen zueinander in Beziehung brachten und dadurch deren Wesen enthüllten, so sind es jetzt, wo die eine Hauptfigur im Mittelpunkt steht und das besondere Interesse auf sich zieht, auch wieder die Arien. — Die Szene

wechselt. In der Nähe von Don Giovannis Landsitz wird eine Bauernhochzeit gefeiert. Nach einem fröhlichen Zwiegesang zwischen Solo- und Chorstimmen (5) kommt Don Giovanni hinzu, sein Auge fällt auf die Braut, er lädt die ganze Gesellschaft auf sein Schloß und befiehlt Leporello, den Bräutigam abzulenken. Widerwillig und nur aus Achtung vor dem adeligen Herrn fügt sich Masetto, läßt aber in seiner Arie (6) durchblicken, daß er die Situation durchschaut. Wenn ihm die Worte „faccia il nostro cavaliere ancora te“ nicht aus dem Sinne kommen wollen und ihn hartnäckig verfolgen, stattet Mozart auch ihn mit Zügen aus, die ihn über die Buffogroteske des plumpen, dummschlauen Bauern hinausheben. Da rumort in ihm zuweilen etwas von der inneren Auflehnung Figaros. Mit dem Chorstück der Bauern wurde auch diese Arie Masettos erst kurz vor der Aufführung aus dramaturgischen Gründen eingeschaltet, um einen Übergang zu der folgenden Szene zu schaffen, in der Zerline und Don Giovanni allein auf der Bühne zurückbleiben. Hier tritt nun innerhalb weniger Szenen die dritte Frauengestalt Don Giovanni gegenüber. Zerline kann der Werbung des vornehmen Ritters nicht widerstehen: sie vergißt den, dem sie von Herzen zugetan ist und Treue gelobt hatte, sie erliegt der Macht und dem Zauber des Verführers, der ihr ein Märchenland verheißt. „Là ci darem la mano“ („reich mir die Hand, mein Leben“). Wir sehen ein flatterhaftes, triebhaftes Geschöpf, das den Brautkranz im Haare trägt und sich am Hochzeitstage einem fremden Kavalier, der allerdings ein Don Giovanni ist, an den Hals wirft. Aber die moralischen Betrachtungen werden verdrängt, wenn die wundersam zarten, von bestrickendem Wohllaut erfüllten A dur-Töne des Duetts (7), die zu Mozarts schönsten lyrischen Eingebungen zählen, vorüberziehen. Ein italienischer Buffomusiker wäre hier vielleicht anders verfahren und hätte das Mädchen der Kategorie jener zugewiesen, die Leporellos Katalog aufzählt. Aber Mozart hebt seine Zerline auf eine andere Stufe, läßt sie an Don Giovannis von innerer Glut durchbebten Aufforderung sich entzünden

Digitized by Google

und breitet über das Mädchen so viel Liebreiz und Anmut, daß dem Frivolen der Situation das Verletzende genommen wird. Die Bauerndirne des ancien régime, aus der ebenso sinnliche Begehrlichkeit spricht wie der kluge Ehrgeiz, sich den Weg nach oben zu bahnen, wandelt sich zu einem von zarter Poesie umflossenen Wesen, das im Banne des Augenblicks keinen Widerstand mehr leisten kann. Ein in eine ähnlich verfängliche Situation eingestelltes Duett fand sich auch im „Figaro" (16), aber die Musik zeigt deutlich, mit welcher Feinheit Mozart die psychologischen Unterschiede der beiden Szenen erkannt hat. Als Don Giovanni mit Zerline in den Pavillon schlüpfen will, verläßt ihn wiederum das Glück: es stellt sich ihnen Donna Elvira entgegen, die das Schicksal Zerlinens und, sobald sich Donna Anna und Don Ottavio nahen, auch das Donna Annas in die Hand nimmt, den beiden Frauen die Augen öffnet und an die Spitze des Gegenspiels tritt. In einer seltsamen, nur von den Streichern begleiteten, archaistisch gefärbten Arie (8) warnt sie Zerline; als sie vor Donna Anna und Don Ottavio dem „perfido" die Larve vom Gesicht reißt, geht ihr Gesang in das reichbewegte Quartett (9) ein. Don Giovanni droht jetzt Gefahr; er sucht ihr zu entrinnen, indem er Elvira für wahnsinnig erklärt. Donna Elvira schleudert ihm die heftigsten Anklagen entgegen, Donna Anna und Don Ottavio schöpfen Verdacht. In dieser merkwürdigen Situation, die durch die Ahnungslosigkeit, mit der das Rächerpaar anfänglich in Don Giovanni einen Helfer seiner Sache sieht, und durch die heikle Lage, in die Don Giovanni gerät, nicht eines komischen Zuges entbehrt, entwickelt sich ein meisterhaftes Ensemble, das der Zwitterstimmung, den Beziehungen von Leidenschaftlichkeit, Unsicherheit und Anteilnahme, Verlegenheit und Skrupellosigkeit Rechnung trägt, die Einzelcharakteristik berücksichtigt und zu einem organischen Ganzen zusammenwächst. Schon Stellen wie die folgende mit den chromatischen Rückungen, wobei sich auf der einen Seite die Singstimmen Annas und Ottavios, auf der andern die Elviras und Don Giovannis bewegen:

Digitized by Google



zeigen, zu welcher Freiheit Mozarts Enſemblebehandlung gediehen war. Und es iſt ein echt Mozartſcher Zug, daß das Orcheſtermotiv des Mitleids, das in Don Giovannis Mund zur ſchneidenden Ironie wird, das Quartett in dieſer Situation wie mit einem Schutzſchild umſpannt und dadurch der Auffaſſung eines auf das Gemütvolle verzichtenden Buffo-Enſemble entzieht. Don Giovanni geleitet Elvira, um ſie zu beruhigen, Donna Anna iſt wie vom Blitz getroffen, ſie hat den wiedererkannt, der den Vater im Duell niederſtach. Die Trompeten, die ſeit der Ouvertüre geſchwiegen hatten, ſetzen ein: für die Buffa, die noch Abſenker in das vorhergehende Quartett geſandt hatte, iſt nun kein Raum mehr. Es beginnt Donna Annas Erzählung des nächtlichen Erlebniſſes (10), nicht ein nach neapolitaniſchem Muſter mit orcheſtralen Mitteln theatraliſch ausgeſtattetes Accompagnato, wohl aber der hinſichtlich der „Modulation und Tonhöhe am meiſten ausſchweifende Satz" der Partitur, der in den einzelnen Phaſen des Rezitativs die Spannung aufrecht erhält. Die mit dieſem Accompagnato-Rezitativ verknüpfte Rache- und Klagearie ſoll jetzt nicht eine geſteigerte Wiederholung der früheren Schmerzensausbrüche herbeiführen; ſie verwandelt ſich unter den leiſen Tremolos der Geigen und den ſchattenhaft huſchenden Figuren der Bäſſe in eine Viſion, die der Unglücklichen den Sieg verheißt. Und an dieſen dramatiſchen Höhepunkt der unheildrohenden Donna Anna-Szene reiht ſich nun im grellſten Gegenſatz Don Giovannis ſogenannte Champagnerarie (12).

Der Held, wie ihn Mozart als Hauptfigur ſeiner Oper ſah, mußte als Träger eines poſitiven Wertes erſcheinen. Nicht als der gewöhnliche, gemeine Wüſtling, ſondern als ein großes Sinnbild höchſter, unbegrenzter Lebensluſt. Die Leidenſchaft ſinnlicher Liebe entlädt ſich in ihm mit der Unmittelbarkeit einer Naturmacht. Der Muſiker war befähigt, das Weſen dieſes Helden künſtleriſch überzeugend nahe zu bringen. Wären Da Pontes Verſe von Wein, Weib und Tanz noch unendlich ſchwungvoller geweſen, als ſie es waren, ſie hätten doch kaum eine blaſſe Vorſtellung von dem vermitteln können, was Mozarts Muſik hier hergab. Im Preſtotempo und mit einem hinreißenden Schwung, von dem auch das Orcheſter von den Bäſſen bis zu den Flöten erfaßt wird, wirbelt die Arie vorüber, voll jauchzender Daſeinsfreude, immer wieder das eine Hauptmotiv aufgreifend, ein Zeugnis, was unter Mozarts Händen aus Sartis Melodiezelle und den Mitteln der Buffa geworden war. Hier ſteht nicht der typiſche, ausgelaſſene Abenteurer der Buffa vor uns, der einige Stunden beluſtigt, und über den wir dann zur Tagesordnung übergehen, ſondern der überlebensgroße, gigantiſche Don Giovanni, wie ihn ſchon der alte ſpaniſche Dichter erträumt hatte.

In Don Giovannis Garten luſtwandeln die Gäſte der Bauernhochzeit, in der Ferne erglänzen die Fenſter des erleuchteten Schloſſes. Zwiſchen Zerline und Maſetto entſpinnt ſich eine Plänkelei. Aus der von den ſanften Gängen eines obligaten Violoncells umſpielten Arie (13) „Batti, batti bel Masetto" ſpricht nicht Reue und Flehen einer Unbedachten um Vergebung: Mozarts Zerline umſchmeichelt den Erzürnten mit leichten, das Volkstümliche ſtreifenden Tönen liebenswürdiger Anmut und zuweilen faſt überſchwenglicher Zärtlichkeit. Und Maſetto wird wieder einigermaßen beſänftigt. Da dringen aus dem Schloſſe Don Giovannis Befehle. Das große Finale ſetzt ein. Maſetto verbirgt ſich lauſchend in der Laube. Don Giovanni fordert die Hochzeitsgeſellſchaft auf, in ſein Schloß zu kommen; er erblickt Zerline und will ſie in die Laube ziehen, ſtößt dort aber auf Maſetto, wie

in der Verſteckſzene des „Figaro“ Graf Almaviva auf den Pagen. Er faßt ſich und veranlaßt das Paar, ihm zum Feſte zu folgen. Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira erſcheinen unerkannt in Maskenkleidern; Leporello lädt ſie ein, am Feſte teilzunehmen. Die Szene wechſelt. Im glanzvollen Ballſaal herrſcht feſtliches Treiben. Don Giovanni tändelt mit Zerline, Maſettos Eiferſucht wird erneut wach. Die drei Masken treten ein und werden willkommen geheißen. Die Ballmuſik beginnt. Ottavio tanzt mit Anna Menuett, Don Giovanni mit Zerline den Kontretanz, Leporello mit Maſetto den Teutſchen. Jetzt dünkt Don Giovanni der Augenblick gekommen und er entführt Zerline. Leporello eilt ihnen nach, um den Herrn zu warnen. Da dringen aus dem Nebengemach Zerlines Hilfeſchreie, die Muſiker und die Hochzeitsgäſte verlaſſen angſtvoll den Saal, die drei Masken und Maſetto ſuchen die Türe zu ſprengen. Zerline ſtürzt heraus, nach ihr Don Giovanni, der den zitternden Leporello als angeblichen Schuldigen herbeiſchleppt und mit dem Degen bedroht. Don Giovanni ſtößt jedoch diesmal auf Ungläubige, die Masken fallen, Don Ottavio greift zur Piſtole. Ein Gewitter zieht über das Schloß. In die Racherufe miſcht ſich das Dröhnen des Donners. Don Giovanni behält in der allgemeinen Verwirrung die Faſſung und ſchlägt ſich den Weg durch die Feinde. Dieſes Finale enthält eine Fülle meiſterhafter Züge. Im Duett zwiſchen Zerline und Maſetto zieht durch Singſtimmen und Orcheſter das ſchleichende Quintenmotiv. Ungemein zart, mit liebreizender Heimlichkeit iſt die Szene zwiſchen Don Giovanni und Zerline behandelt. Als Maſetto in der Laube entdeckt wird, wechſelt mit einem Male die Tonart. Come da lontano-Klänge tragen die Töne der Tanzmuſik in den Garten. Als die drei Masken auftreten, tauchen plötzlich die abgeriſſenen Triolenmotive auf, die ſchon in der Introduktion das Erſcheinen des Komthurs angekündigt hatten, die drei Singſtimmen vereinigen ſich dann zu jenem feierlichen Gebet, das nur von den Holzbläſern und zwei Hörnern begleitet wird. Die tiefen Klarinettenregiſter kommen dabei zur Geltung. Hier greift eine

ernſte Stimmung Platz, während in den übrigen Szenen mehr der Buffoſtil herrſcht, der ſchon dadurch bedingt war, daß das Ballfeſt im Mittelpunkte des Finale ſteht. Im Allegro zu Beginn des Ballfeſtes geraten die fließenden, luſtigen Figuren der Geigen ins Stocken, ſobald der mißtrauiſche Maſetto einfällt. Die Ballmuſik bietet drei kleine Bühnenorcheſter auf, die neben der damals gangbaren Menuettmelodie gleichzeitig den Kontretanz und den Teutſchen (Walzer) in verſchiedenen Taktarten aufſpielen. Wohl der günſtige Stand der Prager Adelskapellen brachte Mozart auf den Gedanken, dieſe Muſiker auch für ſeine neue Oper heranzuziehen und damit der Ballſzene ein feſſelndes inſtrumentales Quodlibet einzuverleiben. Das einem Wiener Sinfoniefinale ähnliche Schlußallegro, in dem Don Giovanni und Leporello den andern Perſonen feindlich gegenüberſtehen und im Orcheſter der Gewitterſturm tobt, läuft nach ſeinem wild großartigen Anſtieg freilich in den üblichen glänzenden, diesmal allerdings nicht vom Chor, ſondern von den Soliſten geſungenen Buffoſchluß aus, ohne näher auf die zugeſpitzte dramatiſche Situation einzugehen. Auch dieſes Finale, das ſich über ſechs Szenen ausdehnt, iſt ebenſowenig wie das Figarofinale nach einem beſtimmten Schema Logroscinos oder Piccinnis, ſondern frei von innen heraus geſtaltet und ſtrebt in ſchöpferiſcher Miſchung damaliger Finalebildungen nach Einheitlichkeit und höchſter Steigerung.

Im erſten Akte war bereits dem Textbuch ein organiſcher Aufbau eigen. Im zweiten bewerkſtelligt die Muſik die Bindung der einzelnen, aneinander gereihten Situationen. Des Nachts treffen Herr und Diener in der Nähe von Donna Elviras Wohnſitz zuſammen. Leporello will den Dienſt quittieren. In dem kurzen, buffoartigen Duett (15) bewegen ſich die beiden Singſtimmen melodiſch und rhythmiſch auf derſelben Linie. Don Giovanni ſtellt ſich auf die Stufe des Dieners, um dieſen zu beruhigen, zugleich aber wird durch das Angleichen der beiden Singſtimmen vielleicht bereits die Möglichkeit angedeutet, daß beide ohne Mißlingen der Täuſchung Kleider und Rollen vertauſchen können. Geld und

Digitized by Google

gute Worte verfehlen nicht die Wirkung: Leporello zieht nicht nur seine Kündigung zurück, sondern findet sich auch gleich bereit, bei einem neuen Abenteuer mitzutun. Don Giovanni beabsichtigt, als Pseudo-Leporello Elviras Kammerzofe sich gefügig zu machen, und wechselt zu diesem Zwecke mit dem Diener Hut und Mantel. Jetzt steht Leporello einmal vor der Aufgabe, die er zu Beginn des ersten Akts herbeigewünscht hatte. Da erscheint Donna Elvira auf dem Balkon. Der italienische Buffomusiker hätte hier wohl die Gelegenheit zu stark komischen Wirkungen ausgenützt und die Elvira der Lächerlichkeit preisgegeben. Anders Mozart. Es entwickelt sich ein Terzett (16) von figaroartiger Ensemblebehandlung, das zu den Kostbarkeiten der Don Giovannipartitur gehört. Elviras zarte Sehnsuchtslaute, die schmeichelnden, ironischen Lockrufe des hinter dem Rücken des verkleideten Leporello versteckten Don Giovanni, die bei den Beteuerungen der Reue mit einem Ruck von E- nach C-dur modulieren, Elviras Betroffenheit und erregte Erwiderung, Don Giovannis fingierte Leidenschaftlichkeit, Leporellos Spott und unterdrücktes Gelächter, alle diese Äußerungen der Frau auf dem Balkon und der beiden im Schatten des Hauses harrenden Ritter sind musikalisch verknüpft und laufen aus in den Jubel der an der Wandlung des Geliebten zwar noch zweifelnden, aber doch zuversichtlich gestimmten Elvira, in den Don Giovannis übermütige Siegerfreude und Leporellos heimliches Mitgefühl hineinklingen. Trotz aller Erfahrungen erliegt Elvira wiederum Don Giovannis Werbungen. Das „Discendi, o gioja bella", das den Anfang des Ständchens vorausnimmt, gilt bei Mozart nicht der einen, die aufs neue getäuscht werden soll: die sanft auf- und niederwogenden echten Herzenstöne, die hier bei Don Giovanni kaum am Platze gewesen wären, richten sich an das Weib überhaupt, dem er nicht in einer bestimmten romantischen Idealgestalt, sondern in den verschiedensten Variationen Aphroditens seine Huldigungen darbietet. Das Orchester mit Flöten, Klarinetten, Fagotten und zwei Hörnern in den Bläsern umspinnt das kunstvolle Gewebe der drei Singstimmen äußerst

Digitized by Google

ſubtil mit zarten Motiven und Figuren und verſtärkt die traumhafte Sommernachtſtimmung, die das Ganze erfüllt und von der gewöhnlichen Buffoſphäre fern hält. Elvira erſcheint an der Türe des Hauſes. Der verkleidete Leporello muß die übernommene Rolle weiterführen. Wohl nicht ohne Abſicht iſt die nur in der Giocoſa erträgliche, peinliche Szene, in welcher der verkleidete Leporello Treue ſchwören muß, als kurzes Secco-Rezitativ behandelt und wird dadurch raſch beendet, daß Don Giovanni durch einen vorgetäuſchten Mordüberfall das Paar verſcheucht. Nun hat Don Giovanni ſeine Abſicht erreicht; er kann, ohne geſtört zu werden, die Kammerzofe herauslocken. Die Canzonette „Deh, vieni alla finestra“ (17), die er ihr darbringt, ſoll ihm den Weg ebnen. Die Mandolinenmelodie beginnt, die Saiteninſtrumente geben pizzicato die Akkorde an, die ſüßen, ſich in die Quarte hinaufſchwingenden Töne der Lockung, die ſchon im vorhergehenden Terzett angeklungen waren, dringen leiſe in die nächtliche Stille und erweitern ſich zu einem Ständchen intimſter Art, das von zarter Poeſie umfloſſen und von einem milden Feuer ſinnlichen Verlangens durchglüht iſt. Wie in den Opern Grétrys, Paeſiellos und Martins begegnen wir hier einem Mandolinenſtändchen, aber ein Vergleich lehrt auch hier, wie weit ſich Mozart in der Melodie- und Harmonieführung, in der ſelbſtändigen Faſſung des Mandolinenparts von ſeinen ihm ſicherlich bekannt gewordenen Vorgängern entfernt hat, und in welch hohem Grade es ihm gelungen iſt, über dieſe hinaus ein neues, einem Don Giovanni angemeſſenes Serenadenſtück zu ſchaffen, das bei allen Fineſſen einen volkstümlichen, einfachen Ausdruck wahrt. Die Canzonette iſt zu Ende, da ſtört, wie früher bei der Werbung um Zerline, ein unerwarteter Zwiſchenfall den fein erwogenen Plan. Maſetto ſchleicht mit bewaffneten Bauern herbei, um Don Giovanni totzuſchlagen. Don Giovanni ahnt, was die ſchlauen Bauern mit ihm vorhaben; als Pſeudo-Leporello erbietet er ſich, getreulich mitzuhelfen. In einer Arie (18) gibt er ihnen Ratſchläge und weiß es geſchickt einzurichten, daß die Bauern ſchließlich Ma-

ſetto allein zurücklaſſen. Mit boshaftem Behagen kopiert er dabei im Buffoparlando den Diener, wie dieſer zu einer ordentlichen Prügelei auffordert und zur Eile antreibt, verfällt auch, wie um Maſettos Sorgloſigkeit zu beſtärken, in konventionelle muſikaliſche Wendungen; ſobald er aber den Don Giovanni beſchreibt, im Mantel, mit der ſchneeweißen Feder am Hut, den Degen zur Seite, da kommt mit dem ſtolzen Ritterthema ſeine wahre Geſtalt zum Vorſchein. Und während dieſer Erzählungen und Anweiſungen führt das Orcheſter ähnlich wie im „Figaro“ mit kleinen Motiven einen ſelbſtändigen Satz durch, der gelegentlich auch auf die Situation, die Geſten der lauſchenden Bauern anſpielt. Don Giovanni und Maſetto ſind allein. Und nun kommt es zu einer alterprobten Buffoſzene. Maſetto empfängt als Lohn ſeiner Vertrauensſeligkeit eine tüchtige Tracht Prügel. Vergnügt ſchlendert Don Giovanni von dannen, auf das jämmerliche Geſchrei Maſettos eilt Zerline, mit einem Laternchen in der Hand, zu Hilfe. Auf die Prügelſzene folgt jetzt das Troſtliedchen (19) „Vedrai, carino, che bel rimedio ti voglio dar“. Zerline iſt aus der Trunkenheit des Augenblicks, die ſie gegenüber Don Giovanni umfangen hatte, erwacht und denkt nur mehr an Maſetto. Wiederum überfliegt Mozarts Muſik durch ihre außerordentliche Grazie und Anmut die Lüſternheit des Textes, ohne einen leiſe mitſchwingenden Unterton ſinnlichen Begehrens zu unterdrücken. Mit der volkstümlichen, von der Tonika durch leichte Vorſchlagsnoten zur Terz hinaufgetragenen und wieder zur Anfangsnote zurückkehrenden Mozartſchen Lieblingswendung fängt das Liedchen an, im weiteren Verlauf einzelne Melodieteile wiederholend, bis dann bei dem ſchon bei Pergoleſe üblichen Malen des Herzklopfens die Stakkatoſchläge der Holzbläſer und die herabgleitenden, innigen Oktavengänge der Geigen auftreten und ſchließlich das Orcheſtertutti in einem Nachſpiel von beſonderer Wärme des Ausdrucks das Ganze zuſammenfaßt. Die Bauernmädchen der Buffa hätten das Heilmittel der Liebe wohl anders beſungen, allein Mozarts Zerline gehört nicht zur Gattung der italieniſchen Kammerkätzchen, wenn

sie auch mit diesen manchen schnippischen und leichtfertigen Ton teilt. Auf ihr Gemüt fällt jetzt durch die Musik ein volles Licht, und damit wird ihrer Charakteristik ein wesentlicher Mozartscher Zug einverleibt.

An diese Szenen vor Elviras Hause schließt sich eine Szenengruppe, welche während der gleichen Nacht in der dunklen Vorhalle von Donna Annas Palast sich abspielt. Elvira und der verkleidete Leporello haben sich verirrt, Fackelträger nahen, Leporello sucht sich aus dem Staube zu machen. Donna Anna und Don Ottavio treten auf; als sich Elvira und Leporello unerkannt durch die Pforte entfernen wollen, kreuzen Masetto und Zerline den Weg und drängen jene vorwärts in den Fackelschein. Jetzt scheint für den „Briccone" das letzte Stündlein geschlagen zu haben: zu aller Überraschung bittet aber Elvira, freilich vergeblich, für den Geliebten um Gnade. Schon will Ottavio ihn niederstechen, da faßt sich der Pseudo-Don Giovanni ein Herz und gibt sich als Leporello zu erkennen. Die musikalische Behandlung der ganzen Szenengruppe läßt die Vermutung aufsteigen, daß dieses ausgedehnte Ensemble (Sextett 20), das mit Ausnahme des Titelhelden sämtliche Personen auf die Bühne bringt, ursprünglich als Finale eines zweiten Aktes gedacht war, dem die weiteren Szenen als dritter Akt folgen sollten. Unter diesem Gesichtspunkt würden Eigentümlichkeiten des Sextetts eine Erklärung finden. Vier Abschnitte sind in der Musik bemerkbar. Zunächst Elviras von bangen Ahnungen erfüllte Elegie „Sola, in bujo loco", welche durch die ängstlichen, immer wieder durch Pausen unterbrochenen Töne des umhertappenden Leporello abgelöst wird. Dann Ottavios und Donna Annas der Trauer und dem Trost geweihte Zwiesprache, die nach der unerwarteten, mittels des übermäßigen Sextakkords bewirkten Modulation von B nach D dur durch den leisen, feierlichen Klang der plötzlich einsetzenden Trompeten mit einer geradezu „übernatürlichen Helle" durchleuchtet wird und bei Donna Annas Äußerungen der Todessehnsucht durch die fernen, schwachen Paukenschläge ein eigenartiges Kolorit erhält. Der dritte Ab-

Digitized by Google

schnitt von Elviras Suchen nach dem Geliebten und ihrer Fürbitte bis zu Leporellos Entlarvung ist stark chromatisch gefärbt. Die fallenden Sekunden, in denen sich Elviras Ausrufe bewegen, werden im Orchester zu anhaltenden, scharf abgerissenen Rhythmen, die dem ganzen Abschnitt ein charakteristisches Gepräge geben und nach Finalegewohnheit die einzelnen Vokalteile verbinden. Und zur Quinte absteigende chromatische Gänge von Flöte, Klarinette und Fagott suchen den kläglichen Ton des um Erbarmen flehenden Leporello zu verstärken. Den letzten Abschnitt bildet ein Allegro, das die sechs Personen zum gemeinsamen Ausdruck des unwilligen Erstaunens über Don Giovannis jüngste Tat vereint und in der ganzen Haltung, mit den weitausholenden Anfangsnoten der Singstimmen, der dominierenden Donna Anna-Partie sich dem Schlußallegro des ersten Finale nähert. In der Feinheit der Ausgestaltung und dem inneren Leben tritt das Sextett ähnlichen Stücken des „Figaro" zur Seite. Der Ernst und das Pathos, die selbst die komischen Situationen des von Seelenangst gepeinigten Leporello überdecken, fiel schon den Zeitgenossen auf. Um dieses Sextett und die kommende Kirchhofsszene nicht direkt aufeinanderstoßen zu lassen, sind lyrische Szenen eingeschaltet. Leporello bemüht sich, in einem verschmitzten, mit einem witzigen Kanon ausgestatteten Buffostück (21) sich zu rechtfertigen; Don Ottavio, der nun nicht mehr länger zögert, den Frevler dem Richter zu überliefern, bittet die Freunde, seiner Braut beizustehen und sie zu trösten. Seine Arie „Il mio tesoro" (22), die in den Ecksteilen sordinierte Streicher verlangt, gehört in die Gattung jener weichen, von bestrickendem Wohllaut erfüllten Gesänge, wie sie Mozart schon seit längerem gerne seinen empfindsamen, den Zeittypus verklärenden Schwarmnaturen zuteilte.

Nach der Verwandlung erblicken wir wiederum eine Nachtszene. Mondschein fällt auf einen Kirchhof. Unter den Denksteinen erhebt sich die mächtige Reiterstatue des Komthurs. Don Giovanni setzt über die Mauer, auf ihn stößt Leporello, der sich vor seinen Verfolgern ebenfalls hierher flüchtet. Lachend und mit einer ge-

Digitized by Google

radezu zyniſchen Offenheit erzählt Don Giovanni ſein jüngſtes Erlebnis mit Leporellos Flamme, die den Verkleideten für Leporello gehalten, dann aber erkannt und mit Hilfe ihrer Leute verſprengt habe. Da ertönen plötzlich geiſterhafte Mahnrufe. Leporello erfaßt Grauen, er glaubt die Stimme eines Geſpenſtes vernommen zu haben. Don Giovannis verächtlicher Blick richtet ſich auf das Standbild. Wie ein Menetekel fallen in die Secco-Rezitative die myſteriöſen, an die Orakelverkündigung des „Idomeneo" erinnernden Klänge der Poſaunen, die jetzt zum erſten Male in der ganzen Oper auftreten und ſich mit den Oboen, Klarinetten, Fagotten und Bäſſen zu unheimlichen, feierlichen Akkorden vereinigen. Ein eiſiger Hauch geht von ihnen aus, die Wendung der Handlung kündigt ſich an. Wir ahnen, daß der Reigen zu Ende geht, daß ſich eine Macht entgegenſtellt, an der Don Giovannis Kräfte zerſchellen müſſen. Aus allen ſeinen Abenteuern und Liebesgängen iſt Don Giovanni ſiegreich hervorgegangen, auch die Racheſchwüre Elviras, Donna Annas und Ottavios konnten ihm nichts anhaben. Sobald er aber mit Übermut die Majeſtät des Todes beleidigt, ſtößt er an unüberwindbare Schranken und verfällt der Schuld. Noch wird aber der Schlußkampf nicht ausgefochten. Don Giovanni treibt die Verhöhnung des durch ſeine Hand im Duell Gefallenen noch weiter. Leporello muß vor dem Standbild die Einladung ſeines Herrn zum Gaſtmahl darbringen. Vor Schauer bleiben ihm die Worte im Halſe ſtecken, der Degen ſeines Herrn zwingt ihn, fortzufahren. Als er die Bewegung der Statue, das Neigen des Kopfes zu ſehen meint, kennt ſeine Angſt keine Grenzen mehr. Der Herr muß jetzt ſelbſt die Einladung übernehmen. Und Don Giovanni, der von Furcht nichts weiß, weil er an nichts glaubt, tut es mit verwegener Herausforderung; der ſteinerne Ritter gibt die Zuſage. Leporello iſt am Ende ſeiner Kraft und denkt an eilige Flucht. Don Giovanni iſt zwar durch das Ereignis, das er nicht für möglich gehalten hatte, für einige Augenblicke beſtürzt, befiehlt aber dann, ohne mit der Wimper zu zucken, das Gaſtmahl zu bereiten. Es iſt ein

Stück höchster, an Shakespeare erinnernder Giocosa-Kunst, wenn im Duett dieser Einladungsszene (24) Leporellos schon im Sextett gehörte Septimensprünge gleichsam leitmotivartig immer wiederkehren, Flöten und Hörner das Nicken der Statue illustrieren, bei Don Giovannis Ansprache die Tonart nach C dur überspringt, die Sforzato geblasenen Horntöne die verhängnisvolle Antwort der Statue unterstreichen, Tremolos und Passagen der Streicher Don Giovannis Überraschung andeuten und die musikalische Behandlung des Ganzen jene mittlere Linie zwischen Seria und Buffa einhält, ohne die sie der Blasphemie oder Groteske zugesteuert wäre.

Wie zwischen dem Sextett und der Kirchhofszene wurde auch zwischen der Kirchhofszene und dem Finale mit der Einschiebung einer ursprünglich nicht beabsichtigten Arie ein Ruhepunkt geschaffen. Wir sehen Donna Anna mit Ottavio des Nachts bei einem Zwiegespräch. Sie bittet den Bräutigam, für den sie vielleicht mehr Freundschaft als Liebe hegt, um Aufschub des Ehebundes, bis sie die traurigen Tage überwunden und ihre Kindespflicht erfüllt habe, und wiederholt ihm mit zärtlichen Worten, daß sie ihn liebe. Ein kurzes Accompagnato-Rezitativ, das in den Geigen die folgende Melodie anklingen läßt, leitet die zweiteilige Arie (25) ein. Eine von zarter Melancholie durchzogene, echt Mozartsche Innigkeit der Empfindung, die sich auch auf die sanften Zwischenspiele der Bläser erstreckt, breitet sich über das erste Larghetto, während der zweite Allegro-Moderatoteil stellenweise mehr der Virtuosität der Sängerin Rechnung trägt.

Mit dem Gastmahl wird das zweite Finale eröffnet, das unter Ausnützung der mannigfachsten damaligen Finaletechniken nicht eine bunte, schaurige Szenenfolge, sondern ein gewaltiges Gemälde vorüberziehen läßt. Festliche Stimmung in Don Giovannis Schloß. Trompeten und Pauken. Don Giovanni sitzt an der Tafel, Leporello trägt auf. Wie bei den Gelagen der Prager Aristokraten spielt die Hauskapelle auf. Was sie bläst, sind — ein vielleicht auch boshafter, für den modernen Hörer kaum mehr verständlicher Scherz Mozarts — Melodien aus Martins „Cosa rara“,

Digitized by Google

Sartis „Fra i due litiganti“ und dem „Figaro“, die faſt jeder Prager kannte und auf der Straße nachpfiff. Die Tafelmuſik bricht jäh ab, das Opernorcheſter ſetzt wieder ein — Elvira erſcheint. In banger Ahnung des Geſchicks, das ſich erfüllen muß, naht ſie, um Don Giovanni zur Umkehr zu bewegen; in unendlicher Liebe zu ihm ſucht ſie ihn vor dem Verderben zu retten. Aber Don Giovanni will und kann ihre Worte nicht verſtehen. Er lädt ſie als Kavalier zur Tafel und ſtimmt dann, nicht aus Hohn, ſondern im Zwang ſeiner Natur, das Hohelied an auf den Sinn des Lebens, wie er ihn verſteht. Die ſchärfſten Gegenſätze prallen aneinander. Wie Elviras Mund die aus einfachen Intervallen gebauten, rührenden Töne der Mahnung und des Mitleids entquellen und bei Don Giovannis „Vivan le femmine“ die überſchäumende, dem glücklichen Augenblick geweihte Stimmung der Champagnerarie des erſten Akts durchbricht, zeigt Mozart auf der Höhe ſeiner Abſichten. Hoffnungslos ſtürzt Elvira fort. Ihr erſchütternder Aufſchrei an der Türe, im Orcheſter ein verminderter Septimenakkord mit Synkopen der Geigen, iſt der Vorbote der Kataſtrophe. Das Ungeheure ſteht unmittelbar bevor. Aber erſt wird noch ein Intermezzo hereingeworfen. Als Leporello an die Türe tritt, weicht er entſetzt zurück. Atemlos und vor Angſt faſt ſeiner Sinne beraubt, ſchildert er den Anblick, der ſich ihm geboten habe. Chromatiſche Sextengänge der Holzbläſer und flüchtende Geigenfiguren umkreiſen realiſtiſch ſeine abgeriſſenen Worte, und gerade der Buffocharakter, der ſelbſt in dieſer Situation die Partie Leporellos nicht verläßt, erzielt eine Wirkung, welche die unheimliche Spannung noch erhöht. Die Türe dröhnt unter ſtarken Schlägen. Don Giovanni nimmt den Leuchter zur Hand und öffnet ſelbſt die Türe. Er taumelt zurück, der ſteinerne Ritter ſtarrt ihm entgegen. Nach einer ſcharfen Diſſonanz des vollen Orcheſters brauſen die Einleitungsklänge der Ouvertüre herein, die grandioſe Erhabenheit der Muſik hebt jetzt die Szene in eine tragiſche, übernatürliche Sphäre. Die Auseinanderſetzung zwiſchen Don Giovanni und dem ſteinernen Ritter geht vor ſich, bis die kalte Hand der ſtärkeren

Macht den letzten Streich führt. Den aus der neapolitanischen Kunst gewonnenen lapidaren Intervallsprüngen und feierlichen, rezitativischen Tonwiederholungen des Komthurs treten zur Seite die bewegten, heroischen Antworten des unbeugsamen Mannes, den zwar ein leichter Schauer, aber keine Spur von Reue oder Todesfurcht überkommt. Fast die Grenzen des Lächerlichen streifen dabei die eingestreuten Triolenketten des zähneklappernden Leporello. Das Orchester schwankt unaufhörlich zwischen Piano und Forte, zwischen voller Besetzung und den Abschnitten der Streicher und entfesselt in den Augenblicken der Entscheidung seine stärkste Sprechgewalt. Die punktierten und synkopierten Rhythmen steigern sich zu Tremolos, in diese fahren die aus der Duellszene des ersten Akts bekannten, sausenden Baßläufe. Das Tempo wächst vom Andante zum Più stretto und zum Allegro. Mit dem Anfang des Allegro verschwindet der steinerne Gast, Flammen schlagen aus dem Boden, die Erde erbebt, Stimmen eines unsichtbaren Chores werden vernehmbar. Don Giovanni schaut in der Fieberphantasie die Verfolger und geht unter. Es ist nicht ein schulmeisterliches Strafgericht, das Mozart in diesem einzigartigen Ensemble über den „Dissoluto" hereinbrechen läßt, sondern das Phänomen unaufhaltsamer Geschehnisse, das er mit einer fast religiösen Ehrfurcht und einer tragischen Ergriffenheit darbietet.

Mit Don Giovannis Untergang, den letzten grellen D dur-Akkorden, ist jedoch die Oper noch nicht zu Ende. Wie Gazzaniga läßt auch Mozart seine Giocosa ohne Schatten schließen. Daher erscheinen jetzt Donna Elvira, Donna Anna und Ottavio, Zerline und Masetto wieder auf der Bildfläche, um den „perfido" der Gerechtigkeit zu überantworten. Sie erfahren durch Leporello den Hergang von Don Giovannis Ende, stellen nun Betrachtungen über ihre Zukunft an und vereinigen sich zu dem gemeinsamen Schlußgesang „Questo è il fin di chi fa mal". Aber Da Ponte und Mozart war es wohl nicht allein darum zu tun, die Hauptpersonen außer Don Giovanni zum Schlusse nochmals zu einem Finalsatz auf die Bühne zu bringen. Der Dämon ist entschwunden,

Digitized by Google

die Menſchen konnten ihm nichts anhaben, ihnen bleibt nichts übrig, als über das Geſchehene zu meditieren und ſich dann ihren täglichen Beſchäftigungen zuzuwenden. So ſteht dieſer Schluß mit dem Drama in einem inneren Zuſammenhang und bildet nicht lediglich ein äußerliches giocoſes Anhängſel. Der leichte Buffoton kehrt wieder, die Seriaſtimmung der Untergangsſzene wird aufgehoben, mit dem auf einem Fugenthema baſierenden Rundgeſang klingt die Oper aus.

Nach dem „Figaro" zeigte auch der „Don Giovanni" Mozarts vollſte Schöpferkraft. In zahlreichen dramatiſchen und muſikaliſchen Zügen, der überquellenden Melodienfülle, der Enſemble- und Orcheſtertechnik, der ſtiliſtiſchen Auffaſſung der Giocoſa iſt das neue Werk mit dem „Figaro" nahe verwandt. Auch hier beherrſchen individuelle, mit dem reichſten Innenleben ausgeſtattete Charaktergeſtalten echt Mozartſcher Prägung die Bühne. Sie waren entzeitlicht zu einem höheren Leben als dem des Tages, weil ſich in ihnen widerſpiegelte, was immer wahrhaft und menſchlich war; und es verrät eine Kunſt von ganz unerhörter Kraft, daß auch die in längſt entſchwundenen Zeiten wurzelnde, ſchon dem nächſten Jahrhundert in ihrer Urſprünglichkeit kaum mehr recht verſtändliche Ausnahmeerſcheinung des Don Giovanni in dieſe Sphäre einging. Aber das neue Werk ſchlug gegenüber dem „Figaro" doch auch merklich andere Bahnen ein. War auch in ihm das Secco der realiſtiſche Vermittler des ungemein flüſſig und lebendig ſich abwickelnden Dialogs, ſo erlangte das Accompagnato eine ganz andere Bedeutung. Schon die Auffaſſung einzelner Szenen mußte Mozart veranlaſſen, zu dieſen ſeit dem „Idomeneo" von ihm kaum mehr ſtärker gebrauchten dramatiſchen Mitteln zu greifen. Donna Annas ſeeliſche Erregungen beim Tode des Vaters und bei der Erzählung des nächtlichen Erlebniſſes, die Auseinanderſetzung zwiſchen Don Giovanni und dem ſteinernen Ritter werden in muſikaliſch großangelegten, dramatiſchen Accompagnati behandelt. Die der damaligen Giocoſa nicht

fremden Visionen und Geistererscheinungen erfaßte Mozart mit der ganzen Kraft seines ethischen Empfindens und seines Willens zur Wahrheit. Die zeitgenössische Giocosa kam in ihnen, wo sie vorhanden waren, nicht über die theatralische Zauberkomödie hinaus. Mozart aber trug in sie einen subjektiven Zug zum Höheren, Töne des Erhabenen und Überirdischen, von denen weder Da Ponte noch die zeitgenössischen Buffokünstler etwas wußten. Nicht eine gruselige Buffoszene spielte sich bei Mozart am Schlusse des Stückes ab, sondern der Endkampf zwischen Leben und Tod in seiner ganzen furchtbaren Größe. Die künstlerische Darstellung dieser Geschehnisse offenbart einen Ernst und eine Tiefe, die sich auf eigene Erlebnisse und Seelenstimmungen gegründet haben mußten. Einer Don Giovanni-Gestalt, wie sie in Mozarts Oper ihre Auferstehung feierte, hätte ein Künstler nicht die Seele einhauchen können, der diesem Typus verständnislos gegenübergestanden und der Leidenschaft zu keinen Zeiten erlegen wäre. Aber ebenso erlebt war die Todesstimmung. Einzelne Abschnitte der Komthurmusik klingen wie ein Nachruf an den Vater und die Freunde, die ihm vor kurzem entrissen worden waren. Und wenn im D moll-Teil des Finale der steinerne Ritter als der unerbittliche Schuldeinforderer unerwartet an Don Giovanni herantritt, da war es wohl der eigene Todesgedanke, der ihn schreckensvoll erfüllte und ihm die Feder führte.

Mochten auch manche Einzelheiten, wie etwa die Fassung einzelner Arien oder die sparsame Chorverwendung durch die lokalen Verhältnisse der Prager Opernbühne bedingt sein, der eigenartige Gesamtcharakter des Werkes, wie er Mozarts Vorstellungen entsprach, wurde hierdurch doch kaum wesentlich beeinflußt. Mozart schrieb eine Giocosa voll wundersamer Melodien, die weder den Helden dem Boden entzog, in dem er wurzelte, noch die Welt des Überirdischen des Schimmers des Wunderbaren entkleidete. Für das Ewig-Menschliche, die Sehnsüchte und Irrungen des menschlichen Lebens fand er wie im „Figaro" den befreienden Humor, die leichte Ironie des Komödiendichters; die Geheimnisse des Jen-

Digitized by Google

seits enthüllte er mit dem Ernste des Tragikers. Die beiden hier verschärften Gegensätze vermochte er künstlerisch zu verbinden. In seiner echt deutschen Geistesrichtung des Vertiefens und bis auf den Grund Sehens schuf er eine Giocosa, die sich in dieser Hinsicht von der zeitgenössischen Gattung völlig trennte und daher in Italien auch später nicht das Bürgerrecht erwerben konnte. Ende 1797 schrieb Goethe an Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt." In der Tat, das Werk steht innerhalb seiner Gattung isoliert und ist, wie auch Hermann Kretzschmar mit Recht gesagt hat, trotz zahlreicher Versuche in den verschiedensten Spielarten und Stilen später nicht mehr annähernd erreicht worden. Don Giovanni und der Komthur wurden die unverblaßten Ahnen zahlreicher Bühnengestalten der folgenden Zeiten.

Die Aufnahme des „Don Giovanni" beim Prager Publikum war eine glänzende. „Als Mozart an dem Klavier im Orchester erschien, empfing ihn das ganze bis zum Erdrücken volle Theater mit einem allgemeinen Beifallklatschen." Und diese gehobene Stimmung des Publikums hielt bis zum Ende der Oper an. Der begeisterte Referent der „Prager Oberpostamtszeitung" berichtete am 3. November: „Kenner und Tonsetzer sagen, daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden." Der „bildschöne", auch schauspielerisch gewandte zweiundzwanzigjährige Luigi Bassi sang die Titelrolle, Teresa Saporiti, die später viel gerühmte, die Donna Anna, Bondinis Gattin die Zerline, Giuseppe Lolli den Komthur und zugleich den Masetto. Nach der Prager Uraufführung gelangte das Werk während der nächsten drei Jahre in Wien, Leipzig, Mainz, Mannheim, Bonn, Hamburg, Frankfurt und Berlin meist mit deutscher Textübertragung zur Wiedergabe. Auch kritische Stimmen wurden hierbei laut, die im „Don Giovanni" zwar nicht das „Außerordentliche, Grille, Laune, Stolz", aber das „unnachahmlich Große, das Herz" vermißten, oder für

Digitized by Google

die beleidigte Sittlichkeit eine Lanze brachen. Aber erſt nach Mozarts Tod errang der „Don Giovanni“ allmählich auf den deutſchen Opernbühnen einen dauernden Platz.

Die Wiener Aufführung des „Don Giovanni“ vom 7. Mai 1788 darf ein beſonderes Intereſſe beanſpruchen. Mitte November 1787 war Mozart von Prag abgefahren. „Man wendet hier“, hatte er kurz vorher an Gottfried von Jacquin geſchrieben, „alles mögliche an, um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu ſchreiben — ich kann aber dieſen Antrag, ſo ſchmeichelhaft er immer iſt, nicht annehmen.“ Offenbar waren es finanzielle Gründe, die ihm einen weiteren oder ſtändigen Aufenthalt in Prag verboten. In Wien trat nun einer der in Mozarts Leben ſo ſeltenen Fälle ein, daß die kaiſerliche Regierung zur Beſſerung ſeiner äußeren Lebenslage einen entſcheidenden Schritt unternahm. Unterm 7. Dezember 1787 ernannte Joſeph II. Mozart zum k. k. Kammermuſiker (k. k. Kammercompoſitor) mit einem jährlichen Gehalt von 800 Gulden. Fünf Monate ſpäter ging nun nach Salieris „Axur“ der „Don Giovanni“ in der Wiener italieniſchen Oper zum erſten Male in Szene. Caterina Cavalieri, die erſte Conſtanze der „Entführung“, hatte die Elvira übernommen, Francesco Benucci, der erſte Figaro, den Leporello, Francesco Albertarelli den Don Giovanni und Mozarts Jugendgeliebte und Schwägerin Luiſe Lange die Donna Anna. Der Erfolg war nicht durchſchlagend. „La musique de Mozart“, ſchrieb der Kaiſer am 16. Mai an den Grafen Roſenberg, „est bien trop difficile pour le chant.“ Die Oper erlebte bis Ende 1788 zwar noch vierzehn Wiederholungen, verſchwand dann aber auf Jahre vom Wiener Spielplan. Die Urſache des geringen Erfolgs war wohl teils der damaligen Geſchmacksrichtung des Wiener Publikums, teils aber auch der Umarbeitung zuzuſchreiben, der Mozart jetzt unter äußerem Zwang den „Don Giovanni“ unterzog. Einmal mußten Sängerwünſche befriedigt werden. Wie ſeinerzeit die Entführungsarie „Martern aller Arten“ erhielt die Cavalieri jetzt die weniger charakteriſtiſche Arie „Mi tradi quell' alma

ingrata" (23). Die neue, mit Chromatismen, freien Kadenzen und koloriſtiſchen Feinheiten ausgeſtattete Arie Ottavios (11) bildete ein Seitenſtück zu „Il mio tesoro". Ferner wurde den Wienern zuliebe das Buffoelement durch die Einfügung eines burlesken Duetts zwiſchen Zerline und Maſetto (Anh. 2) verſtärkt. Endlich fiel das Schlußſextett, und die Oper endete mit dem Untergang Don Giovannis und dem entſetzten Aufſchrei der herbeigeeilten anderen Perſonen, alſo mit hochpathetiſchen D dur-Klängen und dramatiſchen Akzenten, wie ſie in den Tragödien der damals auch in Wien Fuß faſſenden Gluckiſten die Höhepunkte begleiteten. Durch dieſe Einſchiebſel und Änderungen erlitt einerſeits der dramatiſche Verlauf Schaden, andererſeits wurde der Giocoſa-Stil der Urfaſſung nicht unweſentlich beeinträchtigt. Die Exiſtenz dieſer Wiener Bearbeitung des „Don Giovanni" hat in ſpäteren Zeiten viel zu Mißverſtändniſſen und zur Verdrängung der Urfaſſung beigetragen.

Digitized by Google

24. Die großen Instrumentalwerke der Jahre 1786 – 1789

In dem Zeitraum vom Mai 1786, also seit der Figaroaufführung, bis zum Antritt der Berliner Reise zu Anfang April 1789 entstanden neben dem „Don Giovanni" noch zahlreiche andere Werke. Abgesehen von jenen Stücken, die ohne stärkeren inneren Drang für den Unterricht oder zum Erwerb geschrieben wurden, ist ein Teil von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung und bildet wichtige Vorstufen später zur Reife gelangter musikalischer Kunstgattungen; ein anderer aber steht auf der Höhe des „Figaro" und „Don Giovanni" und zeigt, daß Mozarts Schaffen damals Höchstleistungen auch außerhalb der Oper zeitigte.

Der Strauß von Sololiedern mit Klavierbegleitung (K. 517, 518, 519, 520, 523, 524, 529, 530, 531, 552), den Mozart in diesen Jahren der Wiener Hausmusik darbot, war der reichhaltigste seiner gesamten Liedproduktion. Gottfried von Jacquin mag ihn hierzu veranlaßt haben, vor allem aber wohl auch der Wille, in den Kreis der nationalen Wiener Lyriker zu treten, die damals der Überhandnahme „wälscher und französischer Gesänge, die man in den meisten Häusern am Klavier findet", zu steuern suchten. Gemeinsam mit den damaligen Wiener Liederkomponisten legte auch er seinen neuen Liedern Gedichte von Hagedorn, Hölty, Jacobi, Klamer Schmidt zugrunde und benutzte wiederum die weitverbreiteten Blumenlesen und Almanache, die ihm der Zufall in die Hände spielte. Zu Hagedorns „Die Alte" kam er wie früher zu Goethes „Veilchen" durch Steffans Liedersammlung; zum patriotischen Lied gaben politische Vorfälle den Anstoß. Vielleicht von dem eigenen Jugenderlebnis mit Luise wurde das „Lied der Trennung" berührt. Noch deutlicher als früher traten jetzt, schon angesichts der größeren Zahl niedergeschriebener verschiedenartiger Lieder, die mannigfachen musikalischen Anregungen zutage, unter denen Mozart gleich den meisten

Digitized by Google

der damaligen Wiener Liederkomponiſten an die ſtiliſtiſche Geſtaltung ſeiner Sololieder am Klavier heranging. Gleich Joſeph Haydn bewahrte auch Mozart dem Wiener deutſchen Sololied den Reichtum der Formen und Ausdrucksweiſen. Zu den franzöſiſchen Airs und Couplets, den italieniſchen Arien und Kanzonetten laufen ebenſo Fäden wie zum deutſchen Singſpiel und zur Wiener Volksmuſik. Strophiſche Lieder wechſeln mit durchkomponierten, fröhliche und perſiflierende mit ernſteren und empfindſamen, geſchloſſene mit freieren und rezitativiſch dramatiſchen. Jedoch auch in dieſen Liedern ſpüren wir den Meiſter des „Figaro“ und „Don Giovanni“, wie er durch die ihm eigene Fähigkeit des Veredelns und Verinnerlichens dem Wiener Sololied ein höheres Geſichtsfeld eröffnete. Mit ihnen hat er die Beſtrebungen der damaligen Wiener Liedbewegung zu einem Höhepunkt geführt und von ihr die Gefahr lokaler Vereinſamung abgewendet. Nach dem „Veilchen“ beſchritt er mit Stücken wie der durch ihre echt deutſche Liedſtimmung feſſelnden „Abendempfindung“ (K. 523) eine Bahn, welche in die Zukunft zu Schubert wies.

Die außerhalb des „Figaro“ und „Don Giovanni“ geſchriebenen italieniſchen Arien dieſer Jahre (K. 505, 512, 513, 528, 538, 541) waren wiederum Geſchenke an befreundete Künſtler, für Nancy Storace, Frau Lange und Frau Duſchek in Prag, für den Freund Gottfried von Jacquin, den Baſſiſten Fiſcher und den Wiener Don Giovannidarſteller Albertarelli. Die Verſe ſtammten wiederum aus verſchiedenen Operntexten, auch von Metaſtaſio. Unter den Arienformen treffen wir das von Mozart damals gerne benutzte zweiteilige Geſangsrondo. Die dramatiſchen Situationen, in welche die einzelnen Texte gehören, ſind berückſichtigt, und nur in dem Stücke der Schwägerin (K. 538) die geſangtechniſchen Elemente ſtark in den Vordergrund geſtellt. In Melodieführungen und Orcheſterſtellen, der inneren Schwungkraft einzelner Arien wird erkennbar, daß ſie in der Zeit der „Figaro“- und „Don Giovanni“-Arbeit entſtanden, in Albertarellis Ariette (K. 541) taucht bereits das volkstümliche Schlußthema des erſten Satzes der letzten C dur-

Sinfonie auf. Durch Mozarts persönliche Mitwirkung beim Storace-Konzert war der Einfall hervorgerufen, der Arie (K. 505) ein obligates Klavier beizufügen. Besonders treten jetzt, namentlich in der Duschek-Arie (K. 528), auch harmonische Züge, sequenzenartige chromatische Rückungen zutage, die wohl weniger Intonationsaufgaben für die Sänger darstellen, als vielmehr bis in die letzte C dur-Sinfonie hinein Mozarts Schreibweise dieser Zeit eigen sind.

An mehrstimmigen Gesängen zeitigten diese Schaffensjahre Mozarts eine dreistimmige Kanzonette (K. 549), die im Charakter und der Bassetthörnerbegleitung mit ähnlichen Stücken der früheren Jahre (K 436/39) verwandt ist, ferner eine Reihe drei- und vierstimmiger Kanons (K. 553/62) ernsten und komischen Inhalts. Diese sind mit gleichen Stücken der früheren Jahre wiederum Beiträge zur geselligen Unterhaltung, wie sie damals beliebt waren und auch von den beiden Haydn geliefert wurden, und fußen, wo sie in österreichischer Mundart zum derben Kraftausdruck greifen, auf der Urwüchsigkeit der Salzburger Heimat. Es steckt in diesen lustigen Kanons auch musikalisch ein übermütiger Humor. Mozarts Ausgelassenheit, die vor stärkeren musikalischen Scherzen nicht zurückschreckt, kommt auch in einer viersätzigen, damals ebenfalls der Fidelität gewidmeten Suite für Streicher und zwei Hörner „Ein musikalischer Spaß" (K. 522) zum Vorschein, welcher die herumziehenden Wiener Serenadenmusiker verspottet und mit den Geschmacklosigkeiten und Untugenden schlechter Hornisten und Primgeiger ein Spiel treibt. Von der Feinheit des Humors und der Satire im „Figaro" ist kaum etwas spürbar; mit einem wahren Behagen, aber auch einer fließenden Leichtigkeit werden die musikalischen Witze drastisch und ohne eine sonderlich andere Überlegung als die einer ausgelassenen Unterhaltung aufgetischt.

Gelegenheitskompositionen, an denen die weitesten Schichten der Wiener Bevölkerung sich verlustierten, schuf Mozart in jenen Jahren in seiner für Orchester geschriebenen Tanzmusik, die alle

Digitized by Google

Arten von Tänzen, Menuetts, Contretänze und „Teutſche“ umfaßte, (K. 534, 535, 535a, 536, 567, 568, 571). Sobald die k. k. Redoutenſäle ihre Pforten öffneten, hielt es die Wiener nicht mehr länger in ihrer Häuslichkeit. Dort, wo nach dem Wunſche des Kaiſers der Kaſtengeiſt verſtummen ſollte, tanzte die Nobleſſe wie der Friſeur und das Stubenmädel. Gleich anderen Wiener Muſikern oblag auch dem „Kammercompoſitor“ Mozart die Aufgabe, für dieſe Bälle neue Gebrauchsmuſik zu liefern. Der leidenſchaftliche Tänzer, der er ſelbſt war, trug in ihr dem Wiener Geſchmack Rechnung. Er wußte, daß zwiſchen tanzartiger Muſik in Oper und Konzert und der zum allgemeinen Tanzen geeigneten Muſik unterſchieden werden mußte. Mit ſeinen geſchmeidigen Prager „Teutſchen“ von 1787 (K. 509) können es nicht immer dieſe Tänze recht aufnehmen, jedoch in melodiſchen Einzelheiten, aparten harmoniſchen Wendungen und inſtrumentalen Fineſſen verleugnen auch ſie nicht ganz die Hand des Meiſters. Aber wenn auch Mozarts Tanzmuſik gegenüber der Haydns etwas abfällt, ſo hat doch auch ſie mit beigetragen, den Boden zur ſpäteren Blüte und künſtleriſchen Höhe der Wiener Tanzmuſik zu bereiten.

Einem Auftrag mit viel höheren Zielen verdankten damals Mozarts Bearbeitungen Händelſcher Oratorien ihre Entſtehung. Der Kreis van Swietens, in dem Mozart zahlreiche nachhaltige Anregungen empfangen hatte, bot die Veranlaſſung, Händels „Acis und Galathea“ und „Meſſias“ für praktiſche Zwecke einzurichten (K. 566, 572). J. A. Hillers Berliner Maſſenaufführung des „Meſſias“ von 1786 wird den Wiener Händelverehrern nicht unbekannt geblieben ſein und einen weiteren Anſtoß für ihre Propaganda gegeben haben. Auch ſie gingen weniger von der Auffaſſung einer völlig ſchlackenreinen Darbietung der Originalpartituren aus, als vielmehr von dem Beſtreben, dem für ältere Muſik empfänglichen Publikum Händels Werke im modernen Gewand näherzubringen. Dabei fehlten freilich auch nicht Eingriffe in das Gefüge und den Aufbau der Werke. Mozarts Bearbeitungen erſtreckten ſich nun hauptſächlich auf eine neue inſtrumentale Faſſung,

während andere Änderungen van Swieten zuzuſchreiben ſein dürften. Der neue Bläſerchor mit den Klarinetten, wohl in erſter Linie der Erſatz für die damals in Wien außerhalb der Kirchen fehlende Orgel, zieht in das Händelorcheſter ein und gab ihm ein modernes Kolorit, das den charakteriſtiſchen Klang des Händelorcheſters mit den obligaten Stimmen und den begleitenden Akkordinſtrumenten verdrängte. Aber es war nicht ein beliebiger, geſchäftskundiger Inſtrumentator, der dieſe Arbeit beſorgte, ſondern ein Künſtler, der bei allen modernen, ſubjektiven Übermalungen doch den Geiſt der Originale erkannte. Mozart hat die junge Händelbewegung durch ſeine Mitarbeit ſtark gefördert. Eine ſpätere Zeit iſt berechtigter Weiſe zu andern, aus der Aufführungspraxis der Zeit Händels geſchöpften Bearbeitungsgrundſätzen gelangt.

Mozarts Klaviermuſik iſt in dieſen Jahren mit einigen Rondos (K. 485, 494, 511), Sonaten (K. 533, 540, 545, 570), Variationen (K. 500) und vierhändigen Stücken (K. 497, 501, 521) vertreten, und auch auf dem Gebiete des Klavierkonzerts und der Klavier-Violinſonate entſtanden vereinzelt neue Werke (K. 503, 537, 526, 547). Die drei Rondos, von denen das erſte noch in die Monate der Figaroarbeit fällt, wechſeln ſtiliſtiſch zwiſchen dem Klavierrondo Philipp Emanuel Bachſcher Richtung und dem Sonatenſchlußrondo, wie es Mozart bereits in den vorhergehenden Jahren verwandt hatte. Dieſe Schwankungen in der Rondoanlage beobachten wir auch in Mozarts übriger Inſtrumentalmuſik dieſer Zeit. Das dritte Klavierrondo in A moll, ein drängendes, chromatiſches Stück auserleſener Kunſt, zeigt den Typus des modernen Konzertrondos und zählt zu den größten Leiſtungen in dieſer Gattung überhaupt. Nach der klavieriſtiſchen Seite wird der Einfluß von Clementis Klaviermuſik ſpürbar, die auch auf die Sonaten, die Konzerte und die Enſemblewerke jener Zeit abfärbte. Einen Begriff von Mozarts damaliger Sonatenkunſt geben weniger die wohl für den Unterricht geſchriebenen dreiſätzigen Sonaten in C und B, von denen die erſtere „für Anfänger“ ſogar direkt

wieder an Eckard und Christian Bach anknüpft und bis in unsere Zeit ein Lieblingsstück der klavierspielenden Jugend geblieben ist, als vielmehr die Sonatenfragmente (K. 533, 540) mit ihren polyphonen Zügen, den ungewöhnlichen harmonischen und rastlos modulierenden Bildungen, den unerwarteten, nicht lediglich durch die Gegensätzlichkeit bedingten Stimmungsumschlägen. Waren diese Sonaten und Sonatensätze weitere Glieder einer längeren Reihe von Solowerken für Klavier, so bedeuteten die vierhändigen Sonaten und Variationen nach den spärlichen früheren Versuchen die ersten und letzten größeren Leistungen Mozarts in dieser Gattung. Wie seine Beschäftigung mit dem accompagnierten Klavierstück reichte auch die mit dem vierhändigen Klavierspiel bis in seine frühe Jugend zurück. Aber während er in seiner Wiener Zeit bereits Werke für zwei Klaviere wie die C moll-Fuge geschrieben hatte, wandte er dem vierhändigen Klavierstück erst jetzt, wohl auf äußere Anregung, ein stärkeres Interesse zu. Unter der Einwirkung Christian Bachs und Clementis hatte das vierhändige Klavierstück seit den achtziger Jahren einen weiteren Kreis von Freunden gewonnen und auch in Österreich durch Joseph Haydn, Franz Duschek und namentlich Kozeluch Fuß gefaßt. Clementi hatte in seinen vierhändigen Sonaten Burneys Ausnützung der Klangmöglichkeiten und Christian Bachs Individualisierung der beiden Spieler vereinigt und diesen neuen vierhändigen Pianofortesatz wohl auf seinen Konzertreisen auch nach Wien getragen. Mit ihm schuf nun Mozart seine umfangreichen, dreisätzigen Sonaten für vier Hände in F und C, von denen sich die erstere im Ausdruck und in Ausdrucksmitteln auf dem Boden der zweihändigen Sonatenfragmente dieser Zeit bewegen. Wie im Sololiede wurde Mozart auch in der vierhändigen Klaviermusik der Wegbereiter Schuberts.

In den beiden Klavierkonzerten dieser Zeit, von denen das zweite später als „Krönungskonzert" bezeichnet wurde, gibt sich wieder jene Fülle von Melodien, Einfällen und kunstvollen Verarbeitungen kund, die wir schon in Mozarts Klavierkonzerten

Digitized by Google

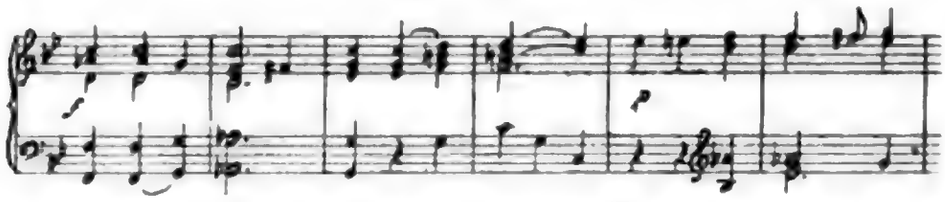
der vorhergehenden Jahre finden. Übertreffen sie auch nicht ihre Vorläufer ähnlichen Charakters, ja kommen sie sogar einzelnen früheren Hauptwerken dieser Art nicht immer ganz gleich, so waren sie doch glanzvolle Leistungen, die Mozarts öffentliches Auftreten fördern konnten. Dies gilt auch von den beiden Violinsonaten, Mozarts letzten Arbeiten dieser Gattung.

Nach dem Salzburger Versuche vor Antritt der Mannheimer Reise entstanden jetzt nicht weniger als sechs dreisätzige Klaviertrios (K. 496, 498, 502, 542, 548, 564), denen sich in der Folgezeit keine weiteren mehr anschlossen. Sie waren bestimmt für die Kammermusik im eigenen Hause und befreundeter Familien und vereinigten Klavier, Geige und Cello zum Ensemble. Nur das Esdur-Trio (K. 498) macht eine Ausnahme, indem es nach Mannheimer und Wiener Vorbildern an Stelle von Geige und Cello eine Klarinette und Bratsche setzte. Das letzte Gdur-Trio (K. 564) war eine um die beiden Streicherstimmen erweiterte Klaviersonate, und auch das erste Gdur-Trio (K. 496) dürfte unter ähnlichen Umständen seine endgültige Fassung erhalten haben. Dieses Verfahren wie die Rollenverteilung im Ensemble werfen ein Schlaglicht auf Mozarts Stellung zum modernen Klaviertrio. Wenn teilweise das Klavier übergeordnet wird und das Cello noch wie in der Continuozeit den Baß mitspielt, daneben gegenüber dem obligaten Klavier die beiden übrigen Stimmen aber doch auch Selbständigkeit erlangen, sehen wir Mozart in der Reihe der deutschen Triomusiker jener Zeit, die einem Ausgleich in der verschiedenartigen Ensemblebehandlung zustrebten. Zu Joseph Haydns Klaviertrios der achtziger Jahre gesellten sich die umfangreicheren Mozarts. Mancherlei Züge teilen sie mit dem zeitgenössischen Klaviertrio; im Klaviersatz, auch in der Thematik wird der Einfluß Clementis bemerkbar. Sie bringen Sätze, die im Ausdrucksgehalt und in den Stimmungen Mozarts stärkere innere Anteilnahme verraten und über die unterhaltsame, divertimentoartige Gesellschaftsmusik hinausragen. Dahin gehört neben Abschnitten wie z. B. dem eigenartigen Amoll-Mittelteil des zweiten

Digitized by Google

Satzes im vierten Edur-Stück namentlich das Klarinetten-Trio, das im beginnenden Andante wieder Mozarts wunderſame, von einem zarten melancholiſchen Unterton begleitete Kantabilität ausſtrömt:

während in dem folgenden mit Chromatismen geradezu geſpickten Menuettſatz die alte Tanzform von einem unheimlichen Ernſt erfüllt iſt:



Von dieſen Klaviertrios laufen Verbindungslinien zu Beethovens Klavierenſemblewerken.

Zu den Klaviertrios kommen noch Mozarts beide einzigen Klavierquartette (K. 478, 493). Das erſte iſt kurz vor dem „Figaro", das zweite direkt nachher geſchrieben. In dem gegenſeitigen Verhältnis von Klavier und Streichern herrſchen hier im allgemeinen die Grundſätze von Mozarts letzten Klavier-Violinſonaten und Klaviertrios; in der Geſtaltung und im Geſamtton macht ſich jedoch ein höherer Zug bemerkbar, der dem zeitgenöſſiſchen Klavierquartett nicht geläufig war und ſchon damals den Wiener Muſikfreunden auffiel. Wir treffen Sätze, die über das modiſche, galante Enſembleſpiel weit hinausgehen und ſich dem modernen Klavierquartettſtil nähern. Wie Mozart dieſen beiden Klavierquartetten vielleicht aus äußeren Gründen keine weiteren folgen ließ, ſo waren wohl auch die Wiener Verhältniſſe die Urſache, daß dieſe Jahre nur ein einziges Streichquartett (K. 499) hervorbrachten. Dieſes neue, vierſätzige Streichquartett in Ddur weicht ſtiliſtiſch von ſeinen Vorgängern nicht weſentlich ab, meidet jedoch die „ſtarken Gewürze", die in jenen den Unwillen der zeit-

genössischen Kritik hervorgerufen hatten. Töne süddeutscher Divertimentomusik geben dem Ganzen einen mehr lichten Charakter; die Feinheit quartettistischer Arbeit, die Art, mit der die beiden Ecksätze aus einfachsten Motiven aufgebaut werden, harmonische, rhythmische und kontrapunktische Finessen zeigen, daß Mozarts Entwicklung als Quartettmusiker mit dem Jahre 1785 nicht zum Stillstand gekommen war. Neben diesen Trios und Quartetten erregen in diesen Jahren von Mozarts Schaffen noch zwei viersätzige Streichquintette (K. 515, 516) besondere Aufmerksamkeit, einmal wegen ihrer künstlerischen Vollendung und dann wegen ihrer Beziehungen zu Mozarts sinfonischen Hauptwerken. Schon früher hatte Mozart seine Sympathie gerade für das Saitenquintett bekundet. Nach der Rückkehr von der Prager Reise legte er jetzt auch in den beiden Quintetten nieder, was ihm diese Jahre an eigenem inneren Erleben und an künstlerischer Meisterschaft gegeben hatten. Das C dur-Quintett und das G moll-Quintett bilden Gegensätze, wie sie auch die G moll-Sinfonie und die letzte C dur-Sinfonie des nächsten Jahres bestimmten, als deren direkte Vorläufer diese beiden Quintette angesehen werden dürften. Alle die harmonischen, rhythmischen und dynamischen Mittel, sich immer wieder durchsetzende, schneidende, chromatische Gänge, jäh in die None springende, zuckende und bohrende Motive, plötzliche Akzente und scharfe Schläge werden im G moll-Quintett zu leidenschaftlich erregten, aber verhaltenen Klagen aufgeboten, die bis in den Menuettsatz hineindringen und auf die Sternenpoesie des Adagio einen Schatten werfen. Und auch im Schlußsatz wird mit Absicht erst nach einer längeren Adagio-Einleitung die G moll-Stimmung verlassen. Der Boden, auf dem Werke wie dieses G moll-Quintett erwuchsen, war bei Mozart dann bereitet, wenn mit den dämonischen Aufwallungen seines Wesens schmerzliche persönliche Erlebnisse, wie insbesondere die Verkennung seiner Künstlerschaft in Wien, zusammenstießen.

Mit der Suitenmusik, zu der Mozart früher während der Salzburger Jahre zahlreiche Werke beigesteuert hatte, stehen im

Digitized by Google

Zusammenhang eine viersätzige, wohl für mehrfache Streicherbesetzung gedachte „kleine Nachtmusik" (K. 525) sowie ein sechssätziges, für Streichtrio geschriebenes „Divertimento" (K. 563). Bringt die stellenweise von echt Mozartschem Charme erfüllte Nachtmusik gleich der Anfängerklaviersonate (K. 545) einen Nachklang einer früheren Schaffensperiode Mozarts, so ist das Streichtrio, mit dem Mozart eine ihm schon seit der frühesten Jugend aus dem Elternhause bekannte Gattung aufnahm, im Charakter und in der Ausführung einzelner Teile ein in der Nähe der letzten C dur-Sinfonie entstandenes Meisterwerk, das mit der Gattung des Divertimento zwar noch die größere Satzzahl teilt, im übrigen aber sich auf der Höhe der Quartette und Quintette bewegt.

Die großen instrumentalen Hauptarbeiten dieser Jahre waren die 4 Sinfonien (K. 504, 543, 550, 551), die, wie andere Werke jener Zeit verraten, Mozart wohl schon länger innerlich beschäftigten. Die erste wurde kurz vor der ersten Prager Reise zu Papier gebracht, die drei anderen wurden in der kurzen Spanne von einigen Monaten im Sommer 1788 niedergeschrieben.

Als Mozart vor der ersten Prager Reise die D dur-Sinfonie fertigstellte, waren seit Vollendung seiner letzten Linzer C dur-Sinfonie drei Jahre verstrichen. Eine Reihe hervorragender Meisterwerke, unter ihnen die großen Klavierkonzerte und „Figaros Hochzeit", war inzwischen ans Tageslicht gelangt. Mozart stand auf der Höhe seines Schaffens. Auch auf dem Gebiete der Sinfonie erhebt er sich jetzt mit einem Schlage zu einer Größe. Weder Grundriß, noch Gliederung und Aufbau der Haydnschen Sinfonie werden auch jetzt irgendwie ernstlich erschüttert, vielmehr teilweise wieder stärker gewahrt, aber in der Geistesrichtung, in dem Ringen nach subjektivem Ausdruck für tiefer erregte Seelenstimmungen vermochte er jetzt der Sinfonie den Stempel seiner zur Vollendung herangereiften künstlerischen Persönlichkeit aufzudrücken. Schon in der längeren Adagio-Einleitung, der Melodik und Motiventwicklung der D dur-Sinfonie ist wiederum der Zusammenhang mit der zeitgenössischen Wiener Sinfonie, mit Joseph Haydn fühlbar.

Digitized by Google

Die Anregungen im Hause van Swietens fanden ebenso wie das Studium von Sinfonien Michael Haydns in der reichen kontrapunktischen Arbeit einen Niederschlag. Neben Anklängen an den „Figaro" kündigt sich in dem torelliartigen Allegrothema des ersten Satzes bereits das Fugato der Zauberflöten-Ouvertüre an. Eigentümlich ist, wie schon früheren Sinfonien Mozarts, das Verweilen der Durchführung bei Nebenmotiven aus Seitengruppen, ferner auch die Beschränkung auf die italienische Dreisätzigkeit durch Ausschaltung des Wiener Menuetts. Die drei Sätze streben einer höheren Einheit zu und entfernen sich in dem Maße von der zeitgenössischen Wiener Gesellschaftssinfonie, in dem sie sich Mozarts damaliger sinfonischer Vorstellungswelt nähern. Sie schweben zwischen Hell und Dunkel, Dur und Moll, Forte und Piano, ohne ihr innerstes Leben immer vollends zu enthüllen. Dem fein disziplinierten Figaro-Orchester obliegt die Darstellung. Bei allen Beziehungen zur Wiener Sinfonie, zu Joseph Haydn, stehen wir da einer sinfonischen Kunst gegenüber, die in ihrer ganzen geistigen Struktur von der Phantasiewelt und der Schöpferkraft des reifen Meisters getragen ist. Aus den Motiveinfällen gestaltet sich jetzt ein feingeäderter instrumentaler Organismus, der Mozarts sinfonisches Fühlen und Denken in voller Reinheit offenbart. Mozarts sinfonischer Meisterstil, den schon einzelne seiner Klavierkonzerte und Kammermusikwerke dieser Zeit spüren ließen, tritt in Erscheinung und erschließt in den drei folgenden Sinfonien das Kostbarste, was Mozart als Sinfoniker zu geben vermochte.

Nach der D dur-Sinfonie ruhte Mozarts sinfonisches Schaffen wiederum längere Zeit. Eineinhalb Jahre später und dreiviertel Jahre nach dem „Don Giovanni" wurden aber die drei viersätzigen Sinfonien in Es dur, G moll und C dur in einem Zuge niedergeschrieben. Der ersten hat man später den verfehlten Beinamen „Schwanengesang" gegeben, die letzte wohl wegen ihres kraftbewegten, hoheitsvollen Charakters als „Jupitersinfonie" etikettiert. Die G moll-Sinfonie charakterisierte Robert Schumann als „griechisch schwebende Grazie" und gab damit die Auffassung

Digitized by Google

einer Zeit wieder, welche die Mozartſche Kunſt bereits gründlich mißverſtand. In mancherlei Hinſicht ſind dieſe drei Werke ſtiliſtiſch mit einander verwandt und laſſen in ihrem Untergrund den Konnex mit perſönlichen Erlebniſſen erkennen. Von der „ſorgloſern und freieren" Stimmung, die in Mozart nach dem Umzug in den Alſergrund gegenüber den Ausläufern des Wiener Waldes eingekehrt war, wurde die Esdur-Sinfonie berührt, von den „oft ſo ſchwarzen Gedanken", die ihn dann ſchon bald wieder häufig heimſuchten, die Gmoll-Sinfonie überſchattet. Und nach der Gmoll-Sinfonie verrät die letzte in Cdur Mozarts Kraft, ſich als Künſtler der Feſſeln zu entledigen, die ihn an die Niederungen des menſchlichen Daſeins banden, und ſich von jener errungenen Ruhe und Heiterkeit tragen zu laſſen, die über die Bitterniſſe und Enttäuſchungen des Lebens hinausheben. Bis in die Sinfonie in Cdur zeigen ſich ſchon etwa in den einleitenden Sinfonietakten noch Spuren von Mozarts früherem Inſtrumentalſtil. Wie in der Ddur-Sinfonie ſchlägt auch in dieſen Sinfonien der Lokalton der Wiener Sinfonie durch und erlangt die Sinfoniekunſt der beiden Haydn Bedeutung. Joſeph Haydnſche Melodiebildungen kommen in den beiden erſten Sätzen der Esdur-Sinfonie zum Vorſchein, ſein Suitengeiſt und muſikaliſcher Scherenſchnitt in den beiden anderen mit dem Klarinettentrio des Menuetts und dem bunten Bilderbogen des Finale. Volkstümliche Motive ſind auch in die Sinfonie in Cdur eingeſtreut. Die Durchführungen der Gmoll-Sinfonie werden nach Haydnſcher Methode von den Hauptthemen beſtritten und rücken diesmal nicht Nebenmotive in den Vordergrund. Und wenn im Schlußſatz der Sinfonie in Cdur die Fugenſtellen, die kanoniſchen Nachahmungen und Engführungen erſcheinen, die Tripelfuge aufmarſchiert und Joſeph Haydns phantaſtiſche Durchführungswelt zugunſten kontrapunktiſcher Arbeit aufgegeben wird, ſo dürfte hierfür ebenſo wie für Dittersdorfs Cdur-Sinfonie von 1787 das Urbild in Sinfonien Michael Haydns zu ſuchen ſein. Das Entſcheidende iſt aber nicht ſo ſehr die Beziehung dieſer Sinfonien zur zeitgenöſſiſchen Sinfonie, ſondern

vielmehr die Art, wie sie zu geistiger Selbständigkeit gelangen, zu Einheiten verschmelzen, wie ihnen Mozarts Kantabilität, die Züge intimen Gemütslebens, die eigentümlich Mozartsche Gestaltung der Sätze, harmonische, rhythmische und instrumentale Besonderheiten, die immer wieder aufgeworfenen und bewältigten kontrapunktischen Probleme das charakteristische Gepräge geben. Von den Skalenmotiven zu Anfang der Es dur-Sinfonie bis zu dem imposanten Themenblock des letzten Sinfoniefinale flutet der Strom echt Mozartscher Sinfonik. Mozarts sinfonischer Wille ringt sich hier zu seinen vollendetsten Leistungen durch und rollt Seelengemälde von einer Tiefe und Größe auf, die der bisherigen Wiener Sinfonie fremd waren. In der Sinfonie in C dur hob Mozart die deutsche Gesellschaftssinfonie in eine geradezu ideale Sphäre und verlieh ihr ein höheres Leben; in der G moll-Sinfonie, die den Zeitgenossen „schauerlich" erschien, schuf er ein großes, ganz subjektives instrumentales Erlebniswerk, das in die Zukunft wies und dessen Richtung später Beethoven einschlug. In diesen Sinfonien Mozarts offenbart sich ein Parallelismus verschiedenartiger Instrumentalstile, wie er sich schon in seinen Klavierkonzerten, Quartetten und Quintetten kundgetan hatte.

Diese Sinfonien waren Mozarts letzte große Instrumentalwerke. Sie stehen an der Schwelle einer neuen musikalischen Zeit und beeinflußten die zeitgenössische und spätere Sinfonieproduktion.

Digitized by Google

25. Kunſtreiſen – Not und Elend – Così fan tutte (1789/1790)

Da Fürſt Karl Lichnowsky im Frühjahr 1789 eine Reiſe nach Berlin plante, bot ſich Mozart die günſtige Gelegenheit, mit ſeinem treuen Schüler den Wagen zu teilen und ſo ohne unerſchwingliche Ausgaben an den preußiſchen Hof zu kommen. Bei Mozart mochte die geheime Hoffnung mitſprechen, durch dieſe Kunſtreiſe und beſondere künſtleriſche Aufträge ſeinen bedrängten finanziellen Verhältniſſen etwas aufzuhelfen. Die Gattin blieb diesmal zu Hauſe; Freunde ſchoſſen die nötigen Reiſegulden vor, und am 8. April beſtiegen die beiden Reiſenden den Wagen, der ſie über Prag zunächſt nach Dresden brachte. Am 23. April verließen ſie Leipzig und fuhren nach Berlin. Anfang Mai traten ſie den Rückweg an und machten wieder in Leipzig Station. Nun kehrte Mozart nochmals allein nach Berlin zurück, wo er vom 19. bis 28. Mai blieb. Anfang Juni war er wieder in Wien.

Der Erfolg der Reiſe entſprach nach der finanziellen Seite nicht Mozarts Erwartungen. Der ſächſiſche Kurfürſt ſpendete eine Doſe mit 100 Dukaten, der preußiſche König 100 Friedrichsdor. Mozart ſchrieb von Berlin der Gattin am 23. Mai: „Du mußt dich bey meiner Rückkunft ſchon mehr auf mich freuen als auf das Gelde.“ Aber in künſtleriſcher Hinſicht verlief die Reiſe nicht ergebnislos und legte von dem Anſehen Zeugnis ab, in dem Mozart damals auch außerhalb von Wien und Prag ſtand. In Prag traf er Franz Duſchek, deſſen Frau Joſepha in Dresden. Mit Guardaſoni, dem Nachfolger Bondinis, ſchloß er einen neuen Opernvertrag ab, der aber nicht zur Ausführung kam, da die Verhältniſſe den Leiter des Prager Theaters nach Warſchau riefen. In Dresden verkehrte er mit dem Opernkapellmeiſter Johann Gottlieb Naumann, dem Komponiſten der „Cora“, und Leopold Neumann, dem er ſich ſchon durch deſſen tatkräftige Förderung der nationalen Opernbühne innerlich verbunden fühlte. Durch Neumann gelangte

Mozart im Jahre 1788

Wachsrelief von Leonhard Posch (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Mozart im Jahre 1789
Silberstiftzeichnung von Doris Stock
Musikbibliothek C. F. Peters, Leipzig

Digitized by Google

er in das Haus des Oberkonsistorialrats Christian Gottfried Körner, das einen geistigen Mittelpunkt der Stadt bildete. Hier entstand das feine, von Doris Stock gezeichnete Silberstiftporträt Mozarts. Zu einer Art musikalischen Wettstreites gab Mozarts Begegnung mit dem Erfurter Klavieristen und Orgelspieler Johann Wilhelm Häßler Veranlassung, der damals durch sein „unaussprechlich gefühlvolles Spiel" und den „festen Anschlag" auf dem Klavier die Dresdner Gesellschaft in „Erstaunen setzte". Aber ebensowenig wie eine Vorstellung in der Hofoper und eine Messe Naumanns in der Hofkirche fand Häßlers Spiel vor Mozart Gnade. Wie er der Gattin in etwas gereizter Stimmung die Oper als „wahrhaft elend" und die Messe als „sehr mittelmäßig" bezeichnete, bemängelte er an Häßler, daß dieser auf der Orgel eine Fuge „nicht ordentlich" ausführen könne und auf dem Pianoforte den Durchschnitt nicht überrage. In „vielen herrschaftlichen und Privathäusern" erntete Mozart durch seine „ganz unaussprechliche Fertigkeit auf dem Klavier und Pianoforte grenzenlosen Beifall". Am 14. April wurde ihm die Ehre zuteil, in einer Hofakademie vor dem Kurfürsten Friedrich August sein D dur-Konzert (K. 537) vortragen zu dürfen. Die Dresdener Musikfreunde wußten schon, daß sie in dem Wiener Gaste einen „berühmten Tonsetzer" beherbergten, aber der Opernauftrag blieb aus, den Mozart in einer Residenz, in der neben der neapolitanischen Kunst damals auch die deutschen Opernbestrebungen durchzudringen begannen, wohl glaubte erhoffen zu dürfen. In Leipzig lenkte der Mitarbeiter des van Swietenschen Kreises seine Schritte natürlich auch zu den Thomanern. In dem 74jährigen Kantor Johann Friedrich Doles trat ihm noch ein lebender Schüler Johann Sebastian Bachs gegenüber, der zwar das ihm anvertraute Erbe in Treue gegen den Meister zu verwalten sich bestrebte, aber doch auch schon von dem nach Bachs Tode in der Leipziger Musik Platz greifenden galanten Zeitgeist erfaßt war. Immerhin dürfte Mozart hier Bachsche Motetten gehört haben. Während des zweiten Leipziger Aufenthalts veranstaltete er unter Mitwirkung von

Digitized by Google

Frau Duſchek ein Konzert mit eigenen Werken, das einen „glänzenden Beifall“, aber eine „deſto magerere Einnahme“ erzielte.

Von dem Berliner Aufenthalt mochte ſich Mozart wohl beſonders viel verſprechen. Vor einigen Jahren war Friedrich Wilhelm II. zur Regierung gelangt, eine leicht erregbare Natur, den Roſenkreuzern wie den Mätreſſen ergeben, ohne Selbſtändigkeit und Willenskraft, aber perſönlich leutſelig und gutmütig. Unter ihm nahm das Berliner Muſikleben einen neuen Aufſchwung. Der König ſelbſt war als Schüler von Jean Pierre Duport ein gewandter Celliſt. In Oper und Konzert kam friſches Leben. Neben der italieniſchen und franzöſiſchen Oper wurde auch die deutſche Nationalbühne unterſtützt. Die Hofkonzerte gelangten zu beſonderem Anſehen. Johann Friedrich Reichardt und Duport leiteten die Muſikaufführungen. Als Mozart das erſte Mal in dem „teuren Orte“ Potsdam eintraf, befand ſich Reichardt bereits bei Goethe in Weimar. Mozart mußte ſich daher mit dem nicht leicht zu behandelnden Duport in Verbindung ſetzen. Mit den neuen, klavieriſtiſch dankbaren Variationen über ein Menuett Duports (K. 573) ſuchte er wohl den einflußreichen Mann günſtig zu ſtimmen. Aber erſt während des längeren zweiten Berliner Aufenthalts ſcheint er engere Fühlung mit dem preußiſchen Hofe gewonnen zu haben. Am 19. Mai wurde „auf lautes Begehren“ die „Entführung aus dem Serail“ aufgeführt, eine Woche ſpäter wurde Mozart zu einem Hofkonzert der Königin befohlen. Auch eine Anregung erging an ihn, für den König ſechs Quartette und für die Prinzeſſin ſechs „leichte“ Klavierſonaten zu ſchreiben. Mozarts Hoffnungen ſcheinen jedoch viel weiter gegangen zu ſein. In einem Berliner Briefe an die Gattin heißt es: „Du mußt ſchon mit mir mit dieſem zufrieden ſein, daß ich ſo glücklich bin, beim Könige in Gnaden zu ſtehen; was ich dir da geſchrieben habe, bleibt unter uns.“

Als Mozart wieder nach Wien zurückgekehrt war, ſtieg ſeine wirtſchaftliche Not aufs höchſte und nahm äußerſt bedenkliche Formen an. Die kaiſerliche Beſoldung und der Ertrag der Unter-

richtsstunden reichten nicht mehr aus. Die Schulden häuften sich, zusehends verschlechterten sich die Verhältnisse der Haushaltung. Frau Konstanze war neuerdings erkrankt und mußte eine kostspielige Kur in Baden bei Wien durchmachen. Unter diesen Umständen hätten wohl auch Eheleute von größerer Geschäftskenntnis und ökonomischerem Wirtschaften, als Mozart und seine Gattin waren, nur schwer mehr eine Sanierung herbeiführen können. Wie schon vorm Jahre wurde das Versatzamt in Anspruch genommen, und ein Bettelbrief um den andern flog zum Kaufmann Michael Puchberg, der ebenfalls dem Freimaurerorden angehörte und Mozarts in aufrichtiger Freundschaft zugetan war. „Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise samt meiner armen kranken Frau und Kind verloren." „In Gottes Namen, so bitte und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rat und Trost." „Ich bitte Sie nochmals, reißen Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage." Und während Mozart diese Bettelbriefe mit den Versprechungen baldiger Rückzahlung und der Aufzählung rosiger Zukunftspläne absandte, um nur einiges Geld rasch herbeizuschaffen, fand er sich auch noch in die Lage versetzt, an die im Badeorte weilende Gattin ernste Vorhaltungen richten zu müssen: „mich freut es ja, wenn Du lustig bist – gewiß – nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest . . . ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten – sonst kömmt sie in das Gerede der Leute . . . erinnere Dich nur, daß Du mir einmal selbst eingestanden hast, daß Du zu nachgebend seist – Du kennst die Folgen davon – erinnere Dich auch des Versprechens, welches Du mir tatst – O Gott! – versuche es nur, meine Liebe!" Ein schwacher Lichtstrahl fiel während dieser traurigen Monate in das Mozartsche Haus, als im August der „Figaro" wieder in den Wiener Spielplan aufgenommen und Mozart zu einer neuen Opera buffa aufgefordert wurde. Aber schon stieg neben der Not

Digitized by Google

und Sorge in Mozarts Vorſtellung wieder der Intrigant Salieri als Unheilſtifter auf.

In dem Zeitraume von Juni bis Ende 1789 ſchrieb Mozart ein Streichquartett (K. 575), das Klarinettenquintett (K. 581), ſeine letzte Klavierſonate (K. 576), einige Sopran-Arien als Einlagen in den „Figaro" und in Opern Cimaroſas, Paeſiellos und Martins (K. 577, 579, 578, 580, 582, 583) ſowie zwei Dutzend Tänze, Menuetts und Teutſche, für Orcheſter (K. 585, 586). Das Streichquartett eröffnete die für den preußiſchen König beſtimmte Quartettſerie. Von den ſechs für die Prinzeſſin Friederike von Preußen geplanten Klavierſonaten kam jedoch nur die eine D dur-Sonate zur Ausführung. Das Klarinettenquintett war dem befreundeten Wiener Klarinettiſten Anton Stadler zugedacht, die Arien wurden für die Wiener Sängerinnen Adriana Ferrareſi del Bene, Luiſe Villeneuve und die Schwägerin Joſepha Hofer, die Tänze für die Bälle in den kaiſerlichen Redoutenſälen komponiert. Nicht allein die teils raſch hingeworfenen, teils künftige Vokalſätze ankündigenden Arien ſowie die mit ähnlichen Stücken der vorhergehenden Jahre auf gleichem Boden ſtehenden Tänze, ſondern bis zu einem gewiſſen Grade auch die Klavierſonate und die beiden vierſätzigen Kammermuſikwerke laſſen den beſonderen Zweckcharakter deutlich erkennen. Die Sonate erhielt eine reiche klavieriſtiſche Ausſtattung, im Streichquartett zeigt die Behandlung des Celloparts und die Aufnahme des Figarothemas im vierten Satz das Eingehen auf die Wünſche des fürſtlichen Muſikers, und auch das Klarinettenquintett weiſt Abſchnitte auf, welche offenbar Stadlers Spiel zur Vorausſetzung hatten. Aber die Sonate und die beiden Kammermuſikwerke verraten doch auch mehr: Züge der melodiſchen Linienführung, des harmoniſchen Wechſels und des Aufbaus, die den Werken dieſer Meiſterjahre eigen ſind. Wie im Quartett das treibende Element der Begleitfigur einen wundervollen Organismus ſchafft und die kontrapunktiſche Diktion in den Vordergrund tritt, ſo ſucht im Quintett

die Enſembletechnik auch die komplizierte Verbindung des Holzblasinſtruments mit Streichern wieder zu bewältigen und dabei die Wirkungsmöglichkeiten der führenden Klarinette auszuſchöpfen. Kaum wird ein ſtärkerer Niederſchlag der Sorgenſtimmung jener Monate bemerkbar. Nur in das Adagio der Klavierſonate ſchleicht ſich eine Fismoll-Epiſode ein, über dem Andante des Quartetts liegt ein leiſer Hauch von Wehmut, und das Larghetto des Quintetts, das die Streicher abdämpft, klingt wie ein ſtilles Gebet, in dem eine Seele nach Ausdruck ringt, die inmitten der ſtärkſten äußeren Widerſtände ſich dem Reich des Friedens entgegenſehnt.

Die neue zweiaktige Wiener Opera buffa trug den Titel: „Così fan tutte“ (K. 588). Der Text war wiederum von Da Ponte, der mit ihm ein in der Buffa des 18. Jahrhunderts immer wieder abgewandeltes Boccaccio-Motiv aufgriff. Nicht ein großes, mit einem gewaltigen Zeitereignis oder mit einem Stoff der Weltliteratur zuſammenhängendes Problemſtück von der Art des „Figaro“ oder des „Don Giovanni“ bot er diesmal dem Opernmuſiker, ſondern eine echte, mit Poſſeneffekten gewürzte Buffa, die ſich weder um Wahrſcheinlichkeiten noch um eine feinere Charakteriſtik der Perſonen ſonderlich kümmerte, vielmehr ein loſes, buntes Spiel in Bewegung ſetzt und aus ihm unter ironiſchem Lachen die Schlußmoral zieht: „So machen's alle Weiber“, ſo ſind ſie, das menſchliche Bauen auf Liebe und Treue iſt Illuſion. Es gilt eine verwegene Kaffeehauswette zwiſchen dem alten Philoſophen Alfonſo und den beiden jungen Offizieren Guglielmo und Ferrando um die Treue von deren Bräuten Fiordiligi und Dorabella. Die beiden Offiziere müſſen zum Schein von den Geliebten Abſchied nehmen und ins Feld ziehen, müſſen ſich als Albanier verkleiden, in dieſer Vermummung einer die Braut des andern zu betören ſuchen und aus Liebesſchmerz eine Selbſtvergiftung vortäuſchen, um die Aufmerkſamkeit und das Mitleid der beiden Damen zu erregen. Die beſtochene Kammerzofe Deſpina ruft in der Rolle eines Magnetiſeurs die beiden Selbſtmörder wieder ins Leben zurück und weiß dann den beiden Damen die Gefahrloſig-

Digitized by Google

keit eines Liebesabenteuers einzureden. Bei einem Gartenfest erklären sich Fiordiligi und Dorabella schließlich bereit, die beiden Albanier zu heiraten. Kaum haben sie aber den Ehevertrag unterzeichnet, da kommt die Nachricht von der unerwarteten Rückkehr Guglielmos und Ferrandos. Allgemeine Verwirrung und Verlegenheit. Die beiden Treulosen müssen den erzürnten Liebhabern ihre Schuld eingestehen. Der alte Philosoph hat die Wette gewonnen: „Così fan tutte." Eine Reihe wirksamer Szenen und Situationen ist in diesem Stück aneinandergefügt, der Buffoschatz mit dem „changez les femmes", mit Intrigen und Verkleidungen ausgenutzt. Zu den alterprobten Schlagern gehört die Szene, in der die beiden Albanier das Giftfläschchen leeren und dann in den letzten Zuckungen liegen, aber schließlich doch wieder geheilt werden. Bei der Kur durch Meßmers Magnetismus fehlen nicht Anspielungen auf damalige Wiener Lokalverhältnisse. Die Personen sind die bekannten Buffotypen, Marionetten, die von dem Librettisten an der Stange hin- und hergeschoben werden und ihren Zweck erfüllt haben, wenn die Wette ausgespielt ist. Fällt auch der zweite Akt durch den Mangel an Handlung stark ab, so zählt doch auch dieses Textbuch Da Pontes durch seine Anlage, die Fassung einzelner Szenen, die sprachliche Einkleidung nicht zu den schlechtesten der damaligen Buffa-Librettistik. Mit dem „Figaro" und „Don Giovanni" konnte es sich freilich nicht entfernt messen.

Mozarts Così fan tutte-Musik knüpfte an den „Figaro" an. Mit ihm teilt sie, öfters wörtlich, melodische und harmonische Wendungen, rhythmische und instrumentale Züge, Gliederungen und Gruppierungen der Arien und Ensembles, den überlegenen Humor und die Halbschattierungen der Giocosa. In mancherlei Hinsicht erreichte sie jedoch nicht die unsagbare Feinheit und die höchste Geschliffenheit des „Figaro" und näherte sich verschiedentlich mehr dem leichtflüssigen Buffastil, wie er in Opern Domenico Cimarosas damals auch auf der Wiener Opernbühne heimisch war. Die Figuren prägen sich nur in einzelnen Szenen zu jenen

Digitized by Google

individuell abgeſtuften Charakterperſonen aus, die dem „Figaro“ ſein ſtarkes inneres Leben geben. Dorabella und Fiordiligi ſind muſikaliſch verſchieden gezeichnet, die eine, zuerſt vom Schmerz über die Trennung vom Geliebten überwältigt, findet ſich ſchon bald in ihre Lage und verſtrickt ſich in „Amors Netze“; die andere iſt ernſter, ſetzt ſich nicht ſo ſkrupellos über die Verpflichtung gegenüber dem fernen Geliebten hinweg, iſt aber doch auch nicht davor geſchützt, eine neue Liebſchaft einzugehen. Um dieſe beiden Figuren ins rechte Licht zu ſtellen, miſcht Mozart ihren Accompagnati und Arien parodiſtiſche Züge bei, ohne ſich dabei durch allzu ſtarke Übertreibungen etwa den Karikaturen italieniſcher Buffoniſten anzuſchließen. Die Klagearie, die Dorabella dem abziehenden Geliebten nachſchickt, beſchwört „col suono orribile“ die Feierlichkeit der Ombraſzenen herauf, wie wenn es ſich bei dieſem Abſchied um eine hochtragiſche Aktion handelte. Noch ſtärker wirkt in Fiordiligis Arie, dem pretentiöſen Bekenntnis unerſchütterlicher Treue, die zwiſchen höchſten und tiefſten Tönen hin- und herpendelnde, hochdramatiſche Bravour, als wolle Fiordiligi ſagen: ſchaut, was bin ich doch für eine Heroine. Als aber in Fiordiligi nach dem Getändel mit dem Albanier im zweiten Akte die alte Liebe zum fernen Geliebten wieder erwacht, da kommt in ihrem Accompagnato und Rondo die wahre, echte Empfindung zum Durchbruch. Den beiden Frauen ſtehen zwei ebenfalls muſikaliſch unterſchiedene Männer gegenüber, Guglielmo, das Seitenſtück zu Dorabella, Ferrando das zu Fiordiligi, ſo daß beim Frauentauſch die gleichen Charaktere verbunden werden. Nach der zuerſt komponierten Arie (K. 584) zu urteilen, hatte Mozart urſprünglich eine andere Charakterzeichnung des zum Albanier verwandelten Guglielmo im Sinne, von der er jedoch im Verlaufe der Arbeit vielleicht mit Rückſicht auf den Sänger und die Struktur der Oper abwich. An die Stelle der urſprünglich komplizierteren Faſſung traten buffomäßige Arien eines lebensfreudigen Kavaliers, der ſtellenweiſe in Don Giovanni-Töne verfällt. Seinem Freunde Ferrando dagegen werden die weichen, zarten Arien von Mozarts

empfindsamen Schwarmnaturen in den Mund gelegt. Sobald er der Fiordiligi seine Liebeshuldigung darbringt, gleitet seine Arie „Ah! io veggio, quell' anima bella", die von einem mitreißenden Schwung getragen wird, aber nach der auffallenden Vortragsbezeichnung „lietissimo" („sehr fröhlich") gesungen werden soll, in jenes Dämmerlicht, das im Zweifel läßt, ob der Albanier simuliert oder wirklich sein Herz für die Geliebte seines Freundes entzündet ist. Neben den zwei Liebespaaren spielen Despina und Alfonso eine wichtige Rolle. Sie sind es, welche die Intrigen anzetteln und in Bewegung halten; ohne ihre beständige Aktion könnte sich das ganze tolle Spiel nicht abwickeln. Despina gehört mit der Haltung ihrer übermütigen und volkstümlichen Melodien zur Gattung der Zerlinen. Dadurch daß sie nicht von einem Liebhaber umworben wird und für ihre Liebe nicht zu kämpfen hat, müssen aber ihren Arien die innigen Liebestöne fehlen. Wenn sie in den Ensembleszenen den Arzt und den Notar mimen muß, dann läßt sie Mozart in die Parodie eingehen. Die Persönlichkeit des Alfonso wird erst deutlicher in den Ensembles, die ihn mit den Personen, die an seinem Seile tanzen, in einen engeren Zusammenhang bringen.

Dieser Skeptiker, der die Welt aus Erfahrung kennt, kaum einmal seine überlegene Ruhe verliert, im Hintergrunde steht und doch den Vorgängen erst die richtige Note gibt, wird nun musikalisch eine etwas festere umrissene, individuellere Gestalt. Mit seiner Lebensweisheit mochte vielleicht Mozart selbst da und dort sympathisieren. Über den Text hinaus verlieh er ihm Züge eines Menschen, der nicht nur als zynischer Buffo belustigt und die Dinge berufsmäßig bespöttelt, sondern sich zu einem höheren Humor und einem freieren Blick für das menschliche Getriebe hinaufschwingt. In der Unterhaltung mit den beiden Offizieren singt er zu Anfang das ironische Liedchen „E la fede delle femine come l'araba fenice", in das bereits leise und andeutungsweise das Motiv des „Così fan tutte" hereinklingt. Den Grundstimmungen der weinerlichen Abschiedsquintette und des den absegelnden Offizieren nachgesandten Terzet-

Digitized by Google

tino miſchen ſeine Zwiſchenreden ſchalkhafte Züge bei, in das Lach-Terzett, in dem die beiden Offiziere ſich vor Vergnügen über die gelungene Täuſchung kaum zu faſſen vermögen, fallen ſeine etwas aufgeregt mahnenden Töne. Und auch in den weiteren Enſembles bis zur Stelle, wo er den beiden Offizieren mit dem „Così fan tutte":

humorvoll die Richtigkeit ſeiner Frauenbeurteilung vor Augen hält, ſpricht er muſikaliſch wohl die Sprache des Buffo, meidet aber die oft künſtliche Heiterkeit und die alle Stränge überſchlagende Ausgelaſſenheit des typiſchen Buffo und wird, wenn er auch nicht zur Höhe des Figaro aufſteigt, doch einigermaßen eine jener Mozartſchen Charakterfiguren, die in der Buffa einen höheren Zweck erfüllen, als lediglich die Lachluſt des Publikums zu erregen.

Zumal in dieſen Enſembles verleugnet ſich nicht der Meiſter des „Figaro". Er kommt zu Wort ebenſo in der Melodieführung, den Stimmungsmomenten, der Perſonencharakteriſtik, dem Aufbau und der Gegenüberſtellung der Gruppen als insbeſondere in den dramatiſchen Steigerungen der Terzette und Quintette, des Sextetts und der beiden großen Finale. Ein Stück Mozartſcher Enſemblekunſt iſt das erſte Quintett: auf der einen Seite die klagenden Mädchen, auf der andern die im Bewußtſein der Täuſchung beklommenen Offiziere, daneben der lachende Philoſoph, das Ganze bei aller Mannigfaltigkeit überſichtlich, zarten melodiſchen Höhepunkten zuſtrebend und heftigere Temperamentsausbrüche durch sotto voce-Vorſchriften hemmend. Und dieſem Quintett folgen ſchon in den nächſten Szenen weitere Stücke von gleicher Feinheit, das von einem Soldatenchor umrahmte zweite Quintett und das Terzettino der Zurückgebliebenen. Dieſe Enſembles ſind mit ähnlichen Stücken in Mozarts vorhergehenden Opern verwandt, aber immer wieder erzeugt Mozarts Phantaſie neue Bildungen von bis ins Kleinſte beobachteten Nüancierungen, die von bloßen Wiederholungen früherer Enſembles ſich fern halten.

Das Sextett, in dem die von Alfonso und Despina geführten verkleideten Liebhaber den beiden Mädchen gegenübertreten und deren Überraschung und Empörung hervorrufen, ist nicht zu einem alle Schleusen musikalischer Parodie öffnenden Buffostück ausgenutzt, sondern auf einen leichten Lustspielton gestimmt. Dabei tauchen in eigentümlicher Weise bei dem kläglichen Flehen der beiden Albanier die in „Così fan tutte“ verhältnismäßig selteneren Molltonarten und Chromatismen auf; das alle sechs Personen aufbietende Molto Allegro wird durch die Gruppierungen der Personen und die sotto voce-Stellen dem üblichen lärmenden Ensembleschluß der Buffa entzogen. Die scheinbare Selbstvergiftung der beiden Albanier, ihre Heilung und der Zornesausbruch der beiden Mädchen über das Liebesverlangen der eben wieder zum Leben Erweckten spielt sich im ersten Finale ab. Wie die Musik hier die wechselnden Situationen beherrscht, den psychologisch interessanten Moment heraushebt, in dem die beiden Mädchen ihr Mitleid für die Todeskandidaten an den Tag legen und die beiden verkleideten Offiziere vom Zweifel über die Standhaftigkeit der Bräute gepackt werden, wie sie dann mit der drastischen Persiflage des Magnetiseurs den reinen Buffoboden betritt, ohne dabei aber in die Groteske zu verfallen, und schließlich bei der erneuten Werbung der geheilten Albanier zu jenen Steigerungen ausholt, die auf die einzelnen Entwicklungsphasen reagieren und immer wieder vorwärts drängen, das zeigt Mozarts biegsame und freie Finalearbeit. Das zweite Finale zeichnet mit Mozartschen Farben zunächst das Bild der Hochzeitsfeier der beiden Mädchen mit den Albaniern: allenthalben Festfreude und Regsamkeit, Vorbereitung zum Empfang, Chor der Diener. Die Brautpaare nehmen an der Tafel Platz, die Tafelmusik des Blasorchesters ertönt, das kanonische, dem Vergessen der Vergangenheit geweihte, traumhafte As dur-Larghetto der Brautpaare dringt in die Nacht hinaus. Mit der harmonischen Rückung von As- nach E dur setzt im Allegro eine Buffoszene ein: die als Notar verkleidete Despina präsentiert mit näselndem Tone („pel naso“) den Ehekontrakt, aus der Ferne

Digitized by Google

erklingt der Soldatenchor, Alfonsos Entsetzensruf „misericordia!" trifft wie ein Blitz die beiden Bräute. Nach den Situationsschilderungen der Hochzeitsfeier folgt jetzt die Musik unaufhaltsam mit kurzen Abschnitten, Stockungen, Tempoänderungen den bewegten Vorgängen, die nach Lösung der Wirrnisse verlangen, bis nach erfolgter Versöhnung das allgemeine, wiederum durch sotto voce-Wirkungen verfeinerte Allegro molto die Oper abschließt.

Die Hand des Meisters des „Figaro" zeigt sich auch in der Orchesterbehandlung. Nicht allein in den tonmalerischen Zügen, wie das Schluchzen, das Klopfen der Herzen, das Klingen der Gläser, das Rauschen der Winde und das Gekräusel der Wellen instrumental wiedergegeben wird, oder in den Motiven, die in den Ensembles eine treibende und bindende Kraft bilden, sondern vor allem auch in den parodistischen und koloristischen Effekten, der Bläserverwendung, der Verteilung der einzelnen Klanggruppen. Oboe und Fagott werfen zum Beispiel in Fiordiligis affektierte Bekenntnis-Arie bei der Stelle „Con noi nacque quella face" ein dreimal hintereinander wiederholtes lustiges Motiv ein, oder Flöten, Oboen und Fagotte versehen die Magnetkur mit witzigen Randbemerkungen. Nicht nur im Ständchen zu Anfang des zweiten Akts, sondern auch an zahlreichen anderen Stellen treten die Bläser, namentlich die Holzinstrumente, allein ohne den Streicherchor auf den Plan. Fast hat es den Anschein, als ob die Oboen zu ständigen Genossen Alfonsos auserwählt seien und diesen verschiedentlich auch in seiner Abwesenheit vertreten sollten, während die häufiger verwandten Klarinetten als Begleiter der Liebespaare fungieren müßten. Unter dieser Annahme gewänne dann auch das Spiel der alternierenden Bläser in der leichtbeschwingten, zweiteiligen Ouvertüre in Verbindung mit dem gleich an die Spitze der Oper programmatisch gestellten Così fan tutte-Motiv noch eine besondere Bedeutung. In einzelnen Abschnitten übernehmen die Trompeten die Stelle der Hörner und tragen zu einem glanzvollen Kolorit bei. Nicht selten heben sich die einzelnen Klanggruppen voneinander scharf ab; der Orchestersatz wird mit einer gewissen

Digitized by Google

Absicht zuerst auf die Streicher beschränkt, um dann mit dem Hinzutreten der Bläser desto reicher aufzublühen. In geradezu raffinierter Weise scheiden, wie zum Beispiel im Abschiedsquintett, einzelne Blasinstrumente anfangs aus und werden erst zu bestimmten Zeitpunkten eingeführt. Ein faszinierender Wohllaut entströmt dem Così fan tutte-Orchester, eine zuweilen geradezu schwelgerische Klangfreudigkeit gibt sich kund, welche die Buffa mit einem teilweise neuen Farbenreichtum überzieht.

Mozart ging in seiner Così fan tutte-Musik auf den abenteuerlichen Spaß des Textbuches ein. Das Spiel mit diesen Buffo-Masken, die er längst überwunden hatte, bereitete ihm augenscheinlich wieder Vergnügen, und aus mancher Partiturseite klingt gelegentlich etwas wie eine leichte Selbstironie heraus. Aber seine Natur zwang ihn auch hier wieder, tiefer hinter das Spiel zu schauen. Stellen tauchen auf, die das Buffa-Milieu und die Buffa-Parodie mit einem Male verlassen. In das Abschiedsquintett des ersten Akts (9) dringen nach dem letzten Addio Töne Mozartscher Innigkeit herein. Vor allem wurden die beiden Duette zwischen Dorabella-Guglielmo (23) und Fiordiligi-Ferrando (29) in einer Weise ausgestaltet, daß wir nicht im Unklaren bleiben, daß es in Mozarts „Così fan tutte“ um mehr als eine bloße Wette geht. Das Liebesproblem des „Figaro“ und des „Don Giovanni“ wird da unversehens wieder aufgerollt. Die vertauschten Paare erliegen der Macht des Augenblicks, sie gleiten vom Spiel hinüber zum Ernst. Das erste Duett nähert sich dem Duett zwischen Zerline und Don Giovanni, das zweite bringt die flehenden Bitten Ferrandos und den seelischen Wandel, der sich in Fiordiligi bis zum Aufgeben des Widerstandes und zum Liebesjubel vollzieht, in einer musikalisch aus verschiedenen kleineren Abschnitten freigebauten Szene so überzeugend zum Ausdruck, daß über die Einigkeit der beiden kein Zweifel mehr bestehen kann. Die leichte Decke, auf der sich das bunte Gaukelspiel abwickelt, bricht jäh zusammen. Was in der herkömmlichen Buffa parodistisch erschien, wird durch Mozarts Musik zu scharfen, ernsten Bildern, welche

Digitized by Google

die Liebespaare dem Buffostrudel entzogen. Solange es sich wie im „Figaro" und im „Don Giovanni" nicht um einen bloßen Scherz und den Austrag einer Wette handelte und die Personen nicht wie Schachfiguren gebraucht wurden, vertrug die Giocosa solche Stücke und wurde dadurch in eine ganz eigentümliche Beleuchtung gerückt. In „Così fan tutte" aber gefährdeten sie den Bufforahmen, der das frivol sinnliche Spiel zusammenhielt, und gaben dem Zufallsspiel eine Wendung von tieferer Bedeutung, welche den Boden, auf dem es erträglich war, erschütterte.

Am 26. Jänner 1790 wurde „Così fan tutte" zum ersten Male aufgeführt. Mozart erhielt ein Honorar von 200 Dukaten. Da Pontes Geliebte Adriana Ferraresi del Bene sang die Fiordiligi, Frau Bussani die Despina, Benucci den Guglielmo. Das Tagebuch eines Besuchers der Uraufführung, des Grafen Zinzendorf, enthält die Eintragung: „la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant." Bis zum August fanden neun Wiederholungen statt. Im nächsten Jahre folgten die italienischen Opernbühnen von Prag und Dresden.

Die Schuld für die Schwierigkeiten, die sich anfangs der „Così fan tutte"-Aufführung entgegenstellten, schob Mozart Salieri zu. Schon seit Jahren sah er in dem italienischen Meister, der am Hofe eine einflußreiche Stellung behauptete, den heimlichen Drahtzieher im Kampfe zwischen der deutschen Singspielbühne und der italienischen Oper, den heimtückischen Widersacher, der mit unsauberen Mitteln seine Gegner zu schädigen suchte. Salieri mag manche Eigentümlichkeiten von Mozarts Kunst hinsichtlich des Gesangssatzes und der Orchesterführung von seinem Standpunkte kritisch beurteilt und mit seinen Bedenken nicht zurückgehalten haben, mag auch einmal vielleicht gegen Mozart intrigiert haben oder nicht in dem Maße für ihn eingetreten sein, wie es dieser erhoffte. Die Zwischenträger werden noch dazu beigetragen haben, die Atmosphäre zwischen den beiden Musikern zu vergiften. Wenn Mozart in Wien nicht die allgemeinste An-

Digitized by Google

erkennung als schaffender Künstler erringen konnte und über Tagesgrößen wie Martin zeitweise rasch in Vergessenheit geriet, so lag das aber nicht an dem italienischen Meister, der damals internationalen Ruf genoß, über Konkurrenz durch Mozart kaum zu klagen hatte und auch jungen deutschen Musikern wie später Schubert hilfreich zur Seite stand, als vielmehr an der Geschmacksrichtung des unzuverlässigen Publikums, das sich in seinen Ansichten auch nicht durch Autoritäten auf längere Zeit hätte beeinflussen lassen. Jedoch in Mozart hatte die Zwangsvorstellung vom Todfeind Salieri so tiefe Wurzeln geschlagen, daß er den Italiener und seine Trabanten für alle Widerstände, auf die er in Wien stieß, verantwortlich machte. Als nun im Februar 1790 Joseph II. verschied und Leopold II. im März den Kaiserthron bestieg, da schien ihm der Zeitpunkt gekommen, die allmählich wachsende Mißstimmung gegen Salieri zu benützen und, da der „sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie [sic!] dem Kirchenstil gewidmet hat", beim Hofe um die zweite Kapellmeisterstelle als Kirchenkomponist und Klavierist einzukommen.

Allein dieser Schachzug verlief wirkungslos. Mozart fühlte die Verkennung seiner Künstlerschaft in Wien jetzt um so stärker, und nur seine angeborene Frohnatur verhinderte, daß er in die Verbitterung, die gelegentlich in ihm durchbrach, völlig versank. Inzwischen wurden seine persönlichen Verhältnisse immer trostloser. Die Gattin mußte wieder Baden zur Kur aufsuchen, die Zahl der Scholaren verringerte sich auf zwei, die Schulden wurden immer drückender. Die Jammerbriefe an Michael Puchberg nahmen ihren Fortgang, mit Geldgebern wurden bedenkliche Geschäfte vereinbart. Der Handelsmann Heinrich Lackenbacher sollte gegen Verpfändung von Mozarts „gesamtem Mobiliar" tausend Gulden auf zwei Jahre zu fünf Prozent Zinsen leihen. Die trostlosen Zustände wirkten lähmend auf die Schaffenstätigkeit, und auch der Körper begann jetzt den zermürbenden Aufregungen und Anstrengungen nicht mehr länger standzuhalten. „Stellen Sie sich meine Lage vor – krank und voll Kummer und Sorge."

Digitized by Google

Unter diesen Umständen ist es verständlich, daß Mozarts Kompositionsverzeichnis nach Vollendung von „Così fan tutte“ bis zum Antritt der neuen Reise im September nur zwei Streichquartette (K. 589, 590) sowie die Bearbeitung von Händels Alexanderfest und Cäcilienode (K. 591, 592) nennt und weitere in Aussicht genommene Werke unausgeführt blieben. Und wie die Händelbearbeitungen auf Veranlassung van Swietens, so entstanden auch die beiden viersätzigen Quartette, mit denen Mozart die ursprünglich auf sechs Quartette berechnete Serie abbrach und seine letzten Werke dieser Gattung niederschrieb, nur unter dem Zwang der Berliner Anregungen. Auch diese Quartette fußen auf jenem mit dem Werke von 1786 eingeschlagenen Quartettstil und teilen mit ihrem unmittelbaren Vorgänger außer der Figaromelodik und der besonderen, oft virtuosen Ausführung der in die höchsten Lagen hinaufreichenden Cellopartie den feingegliederten Organismus, die originelle Haltung der von Einfällen sprühenden Menuetts, die reiche, durchsichtige Kontrapunktik. Welche Sorgfalt Mozart auf sie verwandte, tut seine Bemerkung in einem Briefe an Puchberg aus dieser Zeit dar: „nun bin ich gezwungen meine Quartette (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen.“

Um sich aus seinen finanziellen Bedrängnissen nur einigermaßen herausreißen zu können, suchte Mozart im Herbst einen neuen Schritt zu unternehmen und faßte eine Reise nach Frankfurt am Main ins Auge. Die Kaiserkrönung Leopold II. stand bevor. Mit dem Aufgebot aller fürstlichen Pracht sollte dort jener maßvolle und umsichtige Habsburger gekrönt werden, der vor der ungeheuren Aufgabe stand, den drohenden Zusammenbruch des Staates zu verhüten. Eine Fülle von Persönlichkeiten, die einen Namen hatten oder zu besitzen glaubten, strömte zu diesen glanzvollen Festtagen in die alte Krönungsstadt zusammen. Salieri, der trotz mancherlei Anfeindungen noch fest im Sattel saß, wurde von Amts wegen mit Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle nach

Digitized by Google

Frankfurt beordert. Waren während dieſer Feſtwochen auch zahlreiche Veranſtaltungen beabſichtigt, ſpielten gleichzeitig drei Theatergeſellſchaften, eine franzöſiſche und zwei deutſche, und ging eine Hochflut künſtleriſcher Darbietungen über die Stadt nieder, ſo bot ſich für einen angeſehenen Künſtler, ſelbſt wenn er nicht einem Hofſtaate angehören durfte, bei einiger geſellſchaftlicher Gewandtheit doch immerhin die nicht ungünſtige Gelegenheit, die allgemeinere Aufmerkſamkeit auf ſich zu lenken, wertvolle Verbindungen anzuknüpfen und auch finanzielle Erfolge zu erzielen. So fuhr Mozart mit ſeinem Schwager, dem Hofviolinisten Franz Hofer, am 23. September im Wagen nach Frankfurt. Zur Beſchaffung der Reiſekoſten war vorher Silberzeug verſetzt worden. Bei „ſchönem Wetter“ ging die Reiſe über Regensburg, dann die „häßliche Stadt“ Nürnberg und das „prächtige“ Würzburg. Es iſt bezeichnend für Mozarts Neigung zur romaniſchen Kultur, daß ihm die alte Meiſterſingerſtadt mißfällt und Würzburg ein Wort der Bewunderung entlockt. Fern von dem Wiener Elend hob ſich ſein Lebensmut: „ich will arbeiten – ſo arbeiten – um damit ich durch unvermutete Zufälle nicht wieder in ſo eine fatale Lage komme.“ Nach ſechs Tagen langte er in Frankfurt an und fand bei der Überfüllung der Stadt mit Fremden zunächſt nur in einem Sachſenhauſener Gaſthof Unterſchlupf, von dem er dann in das „Loch von einer Stube“ in der Kalbächergaſſe überſiedelte. Er traf nun die Vorbereitungen zu dem geplanten Konzert und arbeitete, ſoweit es ihm möglich war, an Wiener Aufträgen. Er begegnete im Theater alten Bekannten aus Wien, München, Mannheim und „ſogar aus Salzburg“, ſoll in Krans Weinkneipe gegenüber der kleinen Sandgaſſe verkehrt haben und war bald auch Gaſt in den kunſtliebenden Familien des Bankiers Franz Maria Schweitzer und des Stadtphyſikus Dr. Johann Friedrich Wilhelm Dietz. Im nahen Offenbach kam er mit der Familie André zuſammen. Die Hoffnungen, die er auf Frankfurt geſetzt hatte, ſcheinen freilich ſchon bald etwas herabgeſtimmt worden zu ſein. In einem Briefe an die Gattin vom 8. Oktober heißt es:

Digitized by Google

„es ist alles Prahlerei was man von den Reichsstädten macht — berühmt, bewundert und beliebt bin ich hier gewiß; übrigens sind die Leute aber hier noch mehr Pfennigfuchser als in Wien." Nachdem die Kaiserkrönung erfolgt war, konnte das Konzert endlich am 15. Oktober im Stadtschauspielhause stattfinden. Einem Künstler wie Mozart erteilte der Stadtrat ohne weiteres die Erlaubnis. Böhms Kurtriersche Schauspielergesellschaft hatte drei Tage vorher die „Entführung" im Bretterbau auf dem Paradeplatz herausgebracht. Nun erschien Mozart selbst als Komponist und Klavierist vor dem Frankfurter Publikum; die Akademie „fiel von Seiten der Ehre herrlich, aber in betreff des Geldes mager aus". Als Mozart einige Tage später von Frankfurt schied, war er wiederum um eine Enttäuschung reicher. Wie wenn er die Rückkehr in die Wiener Verhältnisse möglichst lange hätte hinausschieben wollen, machte er auf der Heimfahrt in Mainz, Mannheim und München Station und erneuerte mit den alten Bekannten, die er dort antraf, die gemeinsamen Erinnerungen vergangener Jahre. In Mainz spielte er vor dem Kurfürsten Friedrich Karl Joseph Freiherrn von Erthal, in München wieder vor Karl Theodor. In Mannheim konnte er der Erstaufführung seines „Figaro" beiwohnen. Mitte November war er wieder in Wien.

Hier vollendete er ein viersätziges Streichquintett (K. 593) und eine Gelegenheitsmusik für das Orgelwerk einer Spieluhr (K. 594), denen im nächsten Jahre zwei Seitenstücke folgten. Nochmals bot sich Mozart im Dezember eine verlockende Aussicht, aus den Wiener Verhältnissen herauszukommen. Neue Londoner Angebote traten an ihn heran: der Bonner Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon, der Pionier moderner deutscher Musik in England, erschien zum Vertragsabschluß mit Joseph Haydn damals in Wien und suchte hierbei auch Mozart für den Plan einer Londoner Kunstreise geneigt zu machen. Allein während Haydn mit Salomon die Donaustadt verließ, verflogen in Mozart alle Zukunftshoffnungen vor dem Elend der Gegenwart.

Digitized by Google

26. Das letzte Jahr (1791) – Die Zauberflöte

Mozarts letztes Lebensjahr begann unter denselben trostlosen häuslichen Zuständen, die schon in den vorhergehenden Jahren zeitweise auf einen geradezu katastrophalen Ausgang hingedrängt hatten. In erhöhtem Maße war er jetzt gezwungen, alle Gelegenheitsarbeiten, die sich ihm boten, mochten sie ihm oft auch wenig zusagen, aufzugreifen und trotz aller äußeren Hindernisse, die ihm die Schaffensfreude zu rauben drohten, seiner Kunst abzuringen, was sie bei angestrengtester, unablässiger Arbeit zu leisten imstande war. Um seine Einkünfte etwas zu vermehren oder doch wenigstens in der Zukunft zu verbessern, richtete er an den Magistrat der Stadt Wien im Mai die bescheidene Bitte, dem Kapellmeister Leopold Hoffmann an Sankt Stephan „adjungiret" zu werden, da „meine musikalischen Talente und Werke sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind" und „ich die Gelegenheit erhielte, . . . eines Hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor andern mich fähig halten darf". Der Magistrat erklärte sich mit einer „unentgeltlichen" Hilfeleistung einverstanden und stellte bei Erledigung der Stelle die Nachfolgerschaft in Aussicht. Mit einer stillen, fast fatalistischen Ergebung fügte sich Mozart in seine geradezu verzweifelte Lage. Eine müde Resignation gewann in ihm immer mehr die Oberhand, aber auch jetzt war sein Frohsinn noch nicht ganz gebrochen. Legte er jetzt gegenüber seiner Umgebung und der schwangeren Gattin, für deren Wohlergehen er aufs zärtlichste besorgt war, eine öfters geradezu übermütige Laune an den Tag, so wollte er freilich unter ihr verbergen, was innerlich in ihm vorging. Obwohl sich sein Gesundheitszustand in diesem letzten Jahre zusehends verschlechterte und seine äußeren Verhältnisse immer gefahrdrohender wurden, nahm aber jetzt sein produktives Schaffen einen neuen Aufschwung.

Daß Mozart jetzt auf die Lieferung von Redoutenmusik bedacht sein mußte, zeigen die vierzig Menuetts, Contretänze, Teutschen und Ländler für Orchester (K. 599–607, 609, 610), die er in den ersten Monaten des Jahres 1791 für die Karnevalszeit fertigstellte. Wie auf die Tanzstücke der früheren Jahre fällt auch auf diese rasch hingeworfene Tanzmusik gelegentlich durch die Grazie des melodischen Ausdrucks, die Stimmführung und den Orchesterklang ein leichter Glanz, der sie dem Alltag enthebt; zuweilen sprüht auch etwas von Mozarts Humor auf; Leier, Posthorn und Schellengeläute gesellen sich hinzu, und es entstehen dann musikalische Genrestücke, wie sie seit langem in der österreichischen Gesellschaftsmusik gepflegt wurden. Beiträge für eine Zeitschrift sollten wohl die drei strophischen deutschen Lieder am Klavier auf Texte von Overbeck und Chr. Sturm (K. 596, 597, 598) bilden, von denen die „Sehnsucht nach dem Frühling" einen volkstümlichen Ton anschlägt. Für das Orgelwerk einer Spieluhr im sogenannten Müllerschen Kunstkabinett waren mit dem Adagio-Allegro (K. 594) vom Vorjahre zwei weitere Stücke (K 608, 616) bestellt. Die damals auf einer Kunstreise in Wien befindliche erblindete Virtuosin auf der Glasharmonika Marianne Kirchgeßner erhielt das Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello (K. 617). Daß auch Musiker von Rang für Spieluhr und Harmonika komponierten, bedeutete in der damaligen Zeit nichts Ungewöhnliches. Was machte aber Mozart aus den teilweise mit Unlust übernommenen Gelegenheitsstücken für diese Instrumente: Kunstwerke im Kleinen, die sich wie seine großen Leistungen in Oper und Sinfonie aus der ganzen landläufigen Gattung heraushoben, teils durchgeführt und fugiert, teils hingeworfen und fortwährend mit neuen Einfällen ausgestattet, von einem die Natur der Instrumente ausnützenden, geradezu berauschenden Wohlklang und mit Abschnitten, die ersehen lassen, wie sehr sich Mozarts Phantasie damals selbst in solchen Gelegenheitsstücken zu entzünden vermochte. Und ebenfalls besonderen Zwecken dienten das letzte Klavierkonzert (K. 595), das letzte Streichquintett (K. 614), das

„Ave verum corpus" (K. 618). In einer beabsichtigten Subskriptionsakademie wollte Mozart dem Wiener Publikum das dreisätzige B-dur-Konzert vorführen. Mit ihm schuf er ein Werk von edelster Klangschönheit und einer jetzt auffallend schärferen Ausprägung des Konzertbegriffs, das sich zur Höhe der großen Konzerte von 1784/86 aufschwingt und von eigenartigen fremden Bildern durchzogen ist. Wie Todesahnungen steigen im ersten Allegro, ohne daß es das Satzgefüge erfordert hätte, die Mollmelodien und die seltsamen Holzbläserepisoden auf, welche die Anfangsstimmung gänzlich verlassen und den Satz zum Stocken bringen; stille Resignation legt sich auf das Larghetto, in bunten, helleren Farben schillert das Finale mit der Melodie des Frühlingsliedchens (K. 596) als Hauptthema. Nicht die Erregtheit des D moll- und C moll-Konzerts kommt in diesem Konzert zum Durchbruch, es klingt verschiedentlich aus ihm wie ein verhaltener Abschiedsgruß Mozarts an die Wiener Freunde, die an seinen Konzerten Anteil genommen hatten. Ein wie von aller Erdenhaftigkeit losgelöster, verklärter Ton breitet sich über die vierstimmige, liedartige Motette mit Streichern und Orgel „Ave verum corpus", die Mozart wohl einer Juniandacht des ihm befreundeten Badener Chorregenten Stoll gewidmet hatte. Für die Kammermusik eines engeren Kreises scheint gleich dem Vorläufer vom Ende des Vorjahres das Streichquintett geschrieben zu sein. Auch in diesen beiden Quintetten pulsiert nicht mehr die dämonische Leidenschaft der Streichquintette in C und G moll von 1787; wie ein unbeschreiblich feiner Duft schwebt ein Hauch von Verzagtheit und Wehmut über einzelnen Partien. In einer gewissen Ähnlichkeit mit den beiden letzten Streichquartetten entwickeln sich aus einfachen und volkstümlichen Motiven große künstlerische Organismen, die kontrapunktische Meisterschaft verhilft den einzelnen Stimmen zu einem blühenden Leben. Eine Gestaltungskraft äußert sich in diesen Quintetten, die auf kein Nachlassen, sondern auf eine außerordentliche Steigerung von Mozarts künstlerischen Fähigkeiten hinweist.

Zu diesen Werken gesellten sich in der ersten Hälfte des Jahres

Digitized by Google

noch eine italienische Baß-Arie mit obligatem Kontrabaß (K. 612) für den künftigen Vertreter des Saraſtro, Franz Gerl, und einen der damaligen Kontrabaßvirtuoſen Piſchlberger, acht Klaviervariationen über das Lied „Ein Weib iſt das herrlichſte Ding“ (K. 613), die jetzt mit einem ungewöhnlich frei gearbeiteten Finale abſchließen, und die deutſche Sopran-Kantate mit Klavier auf einen bombaſtiſchen Text des wunderlichen Philanthropen F. A. Ziegenhagen: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt“ (K. 619). Wie in der Arie die Baßgeſänge des Saraſtro, ſo kündigen ſich in der Kantate die weihevoll ernſten Stimmungen der „Zauberflöte“ an.

Mozart verkehrte damals in den Familien, mit denen ihn ſchon lange Freundſchaft verband. Auch von anderen wie den Schwingenſchuh, Rehberg, Wildburg iſt jetzt in ſeinen Briefen die Rede. Neue Namen tauchen in ihnen auf, die wie der des jungen Muſikers Franz Xaver Süßmayr bald für Mozarts Werk eine beſondere Bedeutung erlangen ſollten, aber auch jene, die wie Gerl und Piſchlberger einem beſonderen Kreis angehörten. Das war der Kreis Emanuel Schikaneders.

Schon vor mehr als zehn Jahren hatte Mozart in Salzburg den gefeierten Hamletdarſteller und erfolgreichen Theaterleiter kennengelernt und mit ihm Freundſchaft geſchloſſen. Mozarts „Zaide“ und ſeine Thamos-Muſik waren damals im Zuſammenhang mit den Salzburger Schauſpielertruppen entſtanden. Seit dieſer Salzburger Zeit hatte Schikaneder ein unſtetes, von wechſelreichen Schickſalen begleitetes Wanderleben hinter ſich, bis ihm endlich 1787 in Regensburg ein alle Erwartungen übertreffender Triumph beſchieden war. Neben Werken wie Schillers „Räuber“, „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“ brachte er hier ſeinen eigenen „Grandprofos“ auf die Bühne. Was ihm ſchon früher die Kaſſe gefüllt hatte, prunkvolle Spektakelvorſtellungen unter freiem Himmel, Verwendung von Tieren, fauſtdick aufgetragene Rührſeligkeit, ſteigerte er in dieſem Schauerſtück ins Maßloſe. Alle Spekulationen auf das Senſationsbedürfnis der wackeren Regens-

burger konnten aber nicht verhindern, daß Anfang 1789 seine Stellung völlig erschüttert war. Sein nächstes Ziel war das Wiener Freihaustheater auf der Wieden, wo er gerade recht kam, um den Ruin dieser deutschen Volksbühne zu verhüten. Sein ganzes Organisationstalent, seine blühende Phantasie, seinen scharfen Blick für die Bedürfnisse des Vorstadtpublikums stellte er in den Dienst des Unternehmens und suchte dabei die starke Konkurrenz Karl Marinellis im Leopoldstädter Theater kräftig abzuwehren. Es blieb ihm nicht verborgen, daß Marinelli nicht allein durch Ritterstücke, Travestien und Kasperlpossen, sondern vor allem auch durch die Verbindung der alten volkstümlichen Lokaltradition mit dem aufblühenden Märchen- und Zauberſingspiel die Zuhörer anlockte. Karl Friedrich Hensler und Joachim Perinet waren Marinellis Hausdichter, Wenzel Müller und andere seine produktiven Hauskomponisten. Schikaneder hatte das Geheimnis von Marinellis Erfolgen erspäht und nun spielte er den Gegentrumpf aus. Im September 1790 ging sein Zauberstück „Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel" mit der Musik von Benedikt Schack in Szene. Schikaneder sollte sich in seinen Berechnungen nicht getäuscht sehen, mußte aber nun darauf bedacht sein, das wachgerufene Interesse sich warm zu erhalten. Anfang des nächsten Jahres nahm er daher ein neues Zauberstück in Angriff und fand in seinem Logenbruder Mozart den rasch arbeitenden Musiker, den er Marinellis Hauskomponisten gegenüberstellen konnte. Mozart durfte damals kaum auf einen kaiserlichen Opernauftrag zählen. Wenn auch nur am Freihaustheater, so bot sich ihm hier doch seit langen Jahren wieder die sichere Aussicht zu einem deutschen Singspiel, für das stets sein Herz geschlagen hatte.

Wie beim „Stein der Weisen" ging Schikaneder bei der Arbeit seines neuen Zauberspiels zunächst wohl von Wielands vor einigen Jahren erschienener Sammlung „Dschinnistan" aus, wo er auch auf das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" stieß. Schon bald erlangte er Kenntnis von Ludwig Giesekes „Oberon, König der Elfen", zu dem damals Paul Wranitzky die Musik schrieb, dann

Digitized by Google

auch von Perinets „Zauberzither", deren Musik von Wenzel Müller stammte. Durch Giesekes Oberon wurde seine Phantasie nun in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt. Weitere Quellen waren Henslers im Vorjahre gespieltes „Sonnenfest der Brahminen" mit der Musik von Wenzel Müller und Geblers Drama „Thamos, König in Egypten", zu dem seinerzeit der junge Mozart eine Musik beigesteuert hatte. Auch Terrassons pseudohistorischer ägyptischer Roman „Sethos", der in der deutschen Übersetzung des „Wandsbecker Boten" damals namentlich in den Logen viel gelesen wurde, bot Anregungen. Aus diesen Vorlagen schälte Schikaneder die Handlung seines neuen Stückes heraus. Der gütigen Fee wird von dem bösen Zauberer die Tochter entrissen; ein junger Prinz, von der Fee mit Zaubermitteln, dem Ring und der Flöte, ausgerüstet, befreit die Jungfrau. Die Macht des Zauberers wird gebrochen. Dem Prinzen steht ein Knappe zur Seite, der ebenfalls seine Braut sucht. Aus dem Zauberer wurde im Laufe der Arbeit ein lüsterner Mohr, aus der Fee „die nächtlich sternflammende Königin"; der Prinz trägt das Bildnis der Geraubten mit sich, drei Knaben sind seine Führer. Allmählich erfuhr aber die Handlung unter der Einwirkung des Thamosdramas eine völlige Umwandlung. Die gütige Königin erscheint jetzt als ränkesüchtige Unheilstifterin, der Zauberer als reines, erhabenes Oberhaupt der Mysterienpriester. Die beiden Liebenden müssen Proben ablegen, um sich der Vereinigung würdig zu erweisen. Aus dem „Sonnenfest" kamen das josephinische Hohelied der Menschenverbrüderung und die Sonnenhymnen der Priester, aus dem Sethos-Roman der Isiskult, die Feuer- und Wasserprobe, der Anreiz zur Hereinziehung der Freimaurer-Zeremonien. Auch Shakespeares „Sturm" mag Schikaneder teilweise vorgeschwebt haben. Ebenso fanden sich für die Nebenpersonen und Einzelzüge der Handlung in den Vorlagen wirksame Modelle und Muster. Von seinen schon früher erprobten Effektmitteln machte er Gebrauch, wenn er häufig die Schauplätze der Handlung wechselte und auf die Anlage farbenprächtiger Bilder Gewicht legte, Saraſtros Wagen von sechs Löwen

Digitized by Google

ziehen und bei Taminos Flötenspiel eine ganze Menagerie vom Elefanten bis zum Affen aufmarschieren ließ. Auch kannte er sein Wiener Publikum nur zu gut, als daß er ihm Marinellis heißgeliebten Kasperl in der Gestalt einer Volkstype, des Vogelhändlers, vorenthalten hätte. Dieser Papageno, dessen Rolle er sich selbst auf den Leib schrieb, durfte auf der Bühne sich schon etwas erlauben und schließlich auch einmal wie der selige Hanswurst extemporieren. Alle diese Personen ließ Schikaneder eine ungepflegte, manchmal geradezu hahnebüchene, aber auch knappe Sprache sprechen, die eigenes Versgedrechsel mit eingelernten Theaterphrasen und Logensprüchen verquickte, aber das Ohr des Vorstadtpublikums damals wohl kaum ernstlich beleidigte.

Und doch war dieses Textbuch Schikaneders ebensowenig nur ein buntes, lokalgefärbtes Gemengsel verschiedenster Motive des „Dschinnistan" und modischer Geheimbücher, als ein skrupelloses Plagiat zeitgenössischer Wiener Zauber-Singspiele. Daß Schikaneder bewußt auf ein von philosophischen Ideen getragenes Drama zusteuerte und mit der Apotheose der Freimaurerei auf einen doch immerhin gewagten Protest gegen die Maßnahmen des neuen Kaisers abzielte, ist schwerlich anzunehmen. Sicherlich mag er, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen und von den Gepflogenheiten gerissener Theaterpraktiker der damaligen Zeit abzuweichen, ganze Situationen und ganze Figuren wie zum Beispiel den Sarastro von seinem Schauspieler Gieseke, dem späteren Dubliner Professor, direkt entlehnt und auch bei anderen Singspieldichtern Ausschau nach verwendbaren Einfällen gehalten haben. Aber er blieb während der Arbeit nicht bei einer besonderen Vorlage, sondern schöpfte aus den mannigfachsten Quellen und besaß vor allem die schon früher bewiesene Fähigkeit, die verschiedensten fremden Bestandteile zu einem neuen bühnenwirksamen Ganzen ohne stärkere Risse zusammenzufügen. Ein flinker Plagiator oder ein Theaterdichter, der geschäftsmäßig Märchen des Dschinnistan dramatisierte, arbeitete damals meist nicht so umständlich. Nicht woher Schikaneder alle seine Motive und

Digitized by Google

Szenen holte, sondern was er aus ihnen machte, dürfte für die Beurteilung seines Textbuches entscheidend sein. Vielleicht war auch Gieseke direkt als stiller Mitarbeiter beteiligt. Gewiß wurden öfters die Nähte sichtbar und die Widersprüche, die sich aus der Benutzung der verschiedenen Vorlagen herleiteten, nicht getilgt. So pendeln die drei Damen und die drei Knaben zwischen der guten und bösen Partei hin und her. Sarastro bestellt den lüsternen Mohren zum Hüter Paminas, die er weder „zur Liebe zwingen", noch mit der Freiheit beschenken will. Das tut nicht ein Mysterienpriester, sondern ein Zauberer, der auf mit Löwen bespanntem Wagen fährt und durch Zaubermittel das Unheil im letzten Augenblicke abzuwenden vermag. Die ursprüngliche Gestalt Saraſtros schimmert hier hindurch. Die wunderwirkende Flöte steht jetzt nicht mehr im Mittelpunkt, Tamino und Pamina hätten auch ohne das Wunderinstrument durch die Allmacht der Liebe den Sieg erringen können. Aber Schikaneder wußte eine Märchenstimmung über das Ganze auszubreiten und dabei auch Gemüt und Humor an den Tag zu legen, so daß die Einwände hinsichtlich der Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüche und Banalitäten verstummen. Was später einen Geist wie Goethe an dem Textbuch fesselte und zu einer Fortsetzung veranlaßte, war die Symbolik, die darin steckt, der sittliche Grundzug, die uralte Idee des Widerstreits von Licht und Finsternis, die durch allen Schutt hindurchdringt. Und auch die stete Steigerung sowie die Architektonik, welche die Gegensätze wirkungsvoll verteilt und die Bezirke, in denen sich die Personen des Stückes bewegen, mit Sicherheit voneinander abgrenzt, gehören zu den Vorzügen des Buches. Inwieweit Mozart bei der gemeinsamen Arbeit die Hand im Spiele hatte und hierbei gegenüber dem selbstbewußten Genossen aufkam, wissen wir nicht. Wie bei seinen früheren Wiener Opernwerken können wir uns nur auf Vermutungen stützen und dürfen wohl auch hier manche poetische Züge und Einzelheiten des Singspielaufbaues und der Personencharakteristik ihm zuschreiben. Vielleicht geht auch die Aufnahme der Humanitäts- und Freimaurerideen

Digitized by Google

auf ihn zurück. Dadurch konnte das Werk dem Boden des landläufigen Zauberſingſpiels entzogen werden. Auch dieſes phantaſievolle Textbuch wäre wohl dem Schickſal der Stücke Perinets und ſeines Anhangs anheimgefallen, hätte es nicht Mozarts Muſik durchgeiſtigt und ihm einen geradezu überirdiſchen Glanz verliehen.

Als Mozart zwiſchen April und Juli 1791 die Zauberflötenpartitur (K. 620) niederſchrieb, ſtand er nach langer Zeit wieder vor der Aufgabe eines deutſchen Nationalſingſpiels. Schon bei der Arbeit der „Entführung" war er von feſten Grundſätzen ausgegangen. Die Muſik war für ihn im Singſpiel die Hauptſache, den geſprochenen Dialog nahm er in Kauf; im Wiener Singſpiel aber mit ſeinen aus den mannigfachſten Quellen fließenden Stilelementen ſah er den gegebenen Rahmen. Auch jetzt wich er von den Grundſätzen, die ihm bei der „Entführung" vor Augen ſtanden und die Feder geführt hatten, nicht weſentlich ab, wenn er auch wohl Schikaneders breitere Faſſung von Papagenos Späßen guthieß. Aber inzwiſchen war die Entwicklung des Wiener Singſpiels nicht zum Stillſtand gekommen und Mozart ſelbſt hatte den „Figaro" und „Don Giovanni" geſchaffen. Es war naheliegend, daß er ſich jetzt auch der Chöre ſeiner eigenen Thamos-Muſik erinnerte und ſchon aus praktiſchen Gründen die Stücke der Bühnen Marinellis und Schikaneders näher ins Auge faßte. Beſonders Arien und Enſembles von Wranitzkys Oberonmuſik hinterließen in ihm jetzt da und dort tiefere Spuren. Dieſe Anregungen waren jedoch wie bei den ähnlichen Fällen im „Figaro" und „Don Giovanni" nicht mehr von ausſchlaggebender Bedeutung. Vor allem gewann er jetzt ſeiner „Zauberflöte" den ganzen Reichtum an Kräften, den die Wiener Muſik und ſeine eigene Kunſt darbot. In der Heranziehung des ſtarken muſikaliſchen Apparats ging er mit den größeren und kleineren damaligen Wiener Singſpielmuſikern, den Dittersdorf, Umlauff, Ulbrich, Schenk, Ruprecht, Teyber, Mederitſch und anderen, nach wie vor einen gemeinſamen Weg. Seine eigene Salzburger Serenaden- und Divertimento-Muſik ſtieg wieder vor ihm auf. Außer den Mitteln, die ſchon der „Entführung"

Digitized by Google

nutzbar gemacht worden waren, erscheinen zahlreiche Ensembles, Frauen- und Männerchöre, längere Rezitative, „Come da lontano"- und Giocosa-Wirkungen, eigenartige romantische Klangfarben und Mischungen des eine doppelte Funktion erfüllenden Orchesters, und wie neben dem Glockenspiel der feierliche Chor der Trompeten, Posaunen und Pauken, so findet sich neben den Papagenoliedern der figurierte Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein" der beiden geharnischten Männer. Dieser musikalische Reichtum wird über die „Zauberflöte" jedoch nicht blindlings ausgeschüttet; die verschiedenartigen Stilelemente werden nicht wie auf einer Schnur willkürlich aneinandergereiht; weder Dittersdorfs Spießbürgerparodie noch Wenzel Müllers Gassenhauerton finden Aufnahme. In wundervoller Läuterung wächst, was auch Mozart in der „Entführung" noch nicht bis zur Vollendung geglückt war, ein organisches Ganzes heraus, das kein Überwuchern einzelner Bestandteile der Buffa, Seria, der französischen Oper, der volkstümlichen und „gelehrten" Musik duldete, sondern die verschiedenartigen Stilelemente verschmolz und den dramatischen Zielen unterordnete. So entstand ein neuer musikdramatischer Stil, der nicht nur von dem des „Don Giovanni" grundverschieden war, sondern auch im Wiener Singspiel eine Sonderstellung behauptete. Wie in der „Entführung" handelt es sich um die alle Hindernisse überwindende Liebe zweier junger, treuer Menschen: diese Liebeshandlung spielt sich aber hier ab im Schatten eines geheimnisvollen Mysterienkults und unter religiösen Betrachtungen über die letzten menschlichen Dinge.

Nach dem Aufgehen des Vorhangs zum Beginn des ersten Aktes setzt eine Introduktion ein, die wie im „Don Giovanni" mit ein paar Strichen die unheimliche Situation zeichnet. Prinz Tamino wird auf der Jagd von einer Riesenschlange verfolgt. In dem fiebernden Cmoll-Satz schnellen die aufgeregten Geigenmotive empor, welche die seelische Verfassung des verfolgten, waffenlosen Prinzen widerspiegeln; die dunklen Unisonogänge

der Streicher mit dem Sforzato auf dem zweiten Viertel deuten illustrierend auf das Herannahen des Ungetüms. In die angstvollen, die Singstimme stetig in die Höhe treibenden Hilferufe Taminos klingt im Augenblick der höchsten Gefahr die Siegesfanfare der Bläser; gleichzeitig fällt das Reptil unter dem Speerwurf der drei Damen. Mit diesem knappen Situationsstück ist ein ausgedehntes Terzett verbunden. Die drei Dienerinnen der Königin der Nacht betrachten den ohnmächtig zusammengebrochenen Jüngling; ihre Herzen erglühen, jede möchte ihn unter ihren Schutz nehmen. Die Grazie und der Humor der Musik, die Einbettung des buffonesken Geplänkels in zärtlich empfindsame und volksliedmäßige Ecksätze, die feinen Züge der Singstimmen- und Orchesterführung entrücken die Ensembleszene der reinen Buffosphäre, in die sie der Text gleiten ließ. Die Zugehörigkeit der drei Damen zum Reiche der Nacht zu vergessen, dazu verleitete der Text, aber Mozarts Musik verhinderte, daß die Szene aus der Märchenwelt herausfiel und auf die Stufe eines gewöhnlichen, galanten Frauenensemble herabsank. Tamino erwacht, Papageno im Federkleide, auf dem Rücken eine Vogelsteige, nähert sich ihm. Der urwüchsige Naturbursche präsentiert sich mit einem strophischen Lied, sein Pfiff auf dem „Faunenflötchen" fährt belustigend dazwischen. Das ist die frohsinnige, österreichische Volksmelodie, die an der richtigen Stelle auftritt und, ähnlich wie bei Dittersdorf, den weiten Abstand von der oft planlos angewandten, verflachten Volksmusik damaliger Wiener Singspielmusiker dartut. Eine ganz andere Gestalt als dieser Papageno ist für Mozart der Prinz. Darum mußte Taminos sogenannte Bildnis-Arie in Form und Ausdruck einen entsprechend verschiedenen Charakter annehmen. Tamino schaut das Bildnis Paminas, der Tochter der „sternflammenden" Königin, die drei Damen hatten es ihm im Auftrag ihrer Gebieterin übergeben. Hingerissen von der Schönheit dieses Frauenbildes träumt er sich in eine Welt hinein, in der Pamina leibhaftig vor ihm erscheint. Und dabei wird er eine jener zarten, schwärmerischen, die tiefsten

Digitized by Google

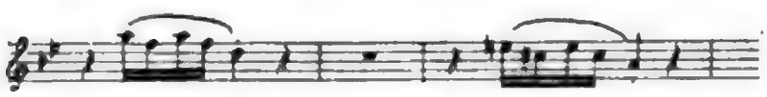
Glückszustände mehr ahnenden Jünglingsgestalten, die Mozart schon in seinen Jugendopern vorschwebten und in Tamino wohl die idealste Prägung erhielten. Vom typischen empfindsamen Liebhaber in Oper und Singspiel hat er noch den einen oder anderen weichen Zug, aber wie in schärfster psychologischer Beobachtung die intimsten seelischen Vorgänge sich musikalisch abwickeln und im engsten Format die innigen und überströmenden melodischen Einzellinien in eine große Kantilene zusammenfließen, wobei das Orchester nicht nur mit dem im weiteren Verlauf gleichsam leitmotivisch verwandten Klarinettenmotiv:

sondern durch weite Strecken des Streicherparts an Taminos Gemütsbewegungen Anteil nimmt, das zeigt, zu welcher Vollendung Mozarts Kunst in solchen Arien gediehen war.

Nach der Veränderung des Schauplatzes erscheint die Königin der Nacht. Mit einem vielleicht durch die Szenerie bedingten Crescendo von ganz geringer Ausdehnung wird das nur zehntaktige Rezitativ eröffnet, dem die zweiteilige Seria-Arie folgt. Zuerst äußert sich der Schmerz der Mutter über die gewaltsame Entführung der Tochter, dann wird in ihr die Rächerin wach, die Tamino zur Befreiungstat aufstachelt und ihm Pamina als Lohn verspricht. Mozarts Musik entzündet sich an der mütterlichen Tragik und sucht dadurch der Königin einen echten Herzenston einzuverleiben, der ihr nach der endgültigen Textfassung fern bleiben sollte. Wenn aber dann im Allegro moderato der Stimmungsumschwung eintritt und die bis ins hohe F hinaufreichenden instrumentalen Koloraturketten, die Stakkati und Triller sich auswirken, die unmöglich wie in „Così fan tutte" etwa parodistisch gemeint sein können, dann will die Musik wohl das dämonische Wesen der Königin herausarbeiten, entfernt sich jedoch in neuneapolitanischer Rhetorik von dem lapidaren neapolitanischen Ausdrucksstil und schwächt dadurch etwas

das musikalische Charakterbild der bösen Königin, anstatt es zu beleben.

Nach dieser Szene verzichtete Mozart für den ganzen weiteren Verlauf des ersten Akts auf Sologesänge zugunsten der Ensembles. Das Quintett vereinigt Tamino, Papageno und die drei Damen. Papageno hatte sich als der Schlangentöter aufgespielt und war für seine Flunkerei von den drei Damen bestraft worden. Ohne seinen Frohsinn ganz verloren zu haben, zieht er zu Beginn des Quintetts mit dem Schloß vorm Munde daher. Jetzt nehmen ihm die drei Damen den Mundverschluß ab, übergeben zum Schutze ihm ein Glockenspiel und Tamino eine goldene Wunderflöte: „drei Knäbchen, jung, schön und weise" sollen beide zur Burg Sarastros geleiten. Papageno steht für Mozart im Mittelpunkt des Ensemble, und dadurch ist hierfür der heitere, leichte Grundton bestimmt. Wenn Papageno anfangs unartikulierte Laute summt, dann vom Schloß befreit in seine alte Schwatzhaftigkeit zurückfällt und bei der Erwähnung Sarastros von der Angst gepackt wird, schimmert in seinen Melodien und Parlandos deutlich der Buffo durch. Aber er ist weder ein ausgewachsener Vertreter dieser Gattung, noch auch ein Osmin oder Leporello, sondern ein gemütlicher Bursche, der die raffinierten Sprünge seiner Kollegen kaum kennt. In diese heitere Atmosphäre läßt Mozart auch die drei Damen eingehen, erst gegen den Schluß des Quintetts nimmt bei der Verheißung der drei Knäbchen ihr sotto voce-Gesang eine eigentümliche, geheimnisvolle Färbung an. Im Orchester begleiten die Fagotte launig durch Melodieverdopplung Papagenos Gesumm; ein kurzes Geigenmotiv:



huscht wie ein Vorklang des Glockenspiels immer wieder herein; die Bläser aber mischen der Verheißung der drei Knaben ähnlich den Ombraszenen einen mystischen Klang bei und geben dem Abschiedsgruß der drei Damen einen leisen romantischen

Abſchluß. Mozarts Enſemblekunſt bewährt ſich in der Gliederung und Gruppierung, ſtrebt aber jetzt, wozu auch der Text wenig Veranlaſſung geboten hätte, nicht nach einer jener Bildungen, welche die muſikaliſchen und dramatiſchen Möglichkeiten ausſchöpfen, ſondern bindet in fließender Leichtigkeit die zahlreichen, unverſiegbar aus einander herausquellenden Melodien, zu deren volkstümlichen Wendungen ſchon die Anweſenheit Papagenos herausforderte, zu einem Ganzen. In Saraſtros Burg verſetzt uns das Terzett. Pamina wird auf einem Fluchtverſuch ergriffen und von ihrem von Saraſtro beſtellten Wächter, dem Mohren Monoſtatos, in Ketten gelegt. Sie iſt nun dem Peiniger ausgeliefert und ſinkt ohnmächtig zuſammen. Da taucht plötzlich Papageno auf: Mohr und Jedermann ſtehen einander verdutzt gegenüber, der eine ſieht in dem andern den Teufel und ſucht ſich vor ihm in Sicherheit zu bringen. In dem knappſten Rahmen von 71 Takten ſind hier die gegenſätzlichſten Perſonen und Stimmungen vereinigt. Schwirrende Tremolos der Geigen und Bratſchen kündigen den lüſternen Mohren an, aufſteigende leichte Dreiklangsgänge mit der abſpringenden Sept, Anklänge an das Vogelfängerlied den Papageno. Zwiſchen beiden ſteht Pamina; bei ihrer Klage um die aus Gram ſterbende Mutter ſchlägt die Tonart, ohne ſich um den dadurch entſtehenden Querſtand zu kümmern, nach D moll um, bei dem verzweifelten Todesverlangen holt die Singſtimme zu einer weitgeſchwungenen Kantilene aus:

die von der abgehackten Singweiſe des Mohren und dem Buffoton Papagenos abſticht. In unheimlicher Unruhe beginnt das Terzett; mit dem Buffo-Ulk der beiden Männer, den die Muſik mitmacht, endet es. Pamina kommt wieder zu ſich, Papageno kehrt zurück und erzählt ihr ſeine Erlebniſſe mit Tamino. Da Schikaneder es nun für hohe Zeit hielt, ſeinem dankbaren Publi-

kum noch vor dem Finale eine schmackhafte Einlage vorzusetzen, mußte jetzt Papageno vor der gemeinsamen Flucht mit Pamina erst noch sein Verlangen nach einer Papagena äußern und mit Pamina ein Duett zum Lob der Liebe singen. Dieses eingängige, durch Mozarts Musik innig beseelte Liedchen, dem am Schlusse auch nicht der wohl von Schikaneder gewünschte, nach Beifall haschende Koloraturschnörkel des Soprans fehlt, erlangte eine außergewöhnliche Popularität, und noch nach Jahren sah beim Vortrag des Stückes der grimmige Kritiker mit Ärger die „Köpfchen der Damen wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel sich wiegen".

Nach der Verwandlung erblicken wir einen Hain mit drei Tempeln. Das Finale setzt ein. Tamino, geleitet von den drei Knaben, will Pamina retten. Aus den Tempeln der Vernunft und der Natur schallt ihm das „Zurück" entgegen. Als er am Tempel der Weisheit anklopft, tritt ein alter, ehrwürdiger Priester heraus, der in Tamino das blinde Vertrauen auf die Königin und das Vorurteil gegen Sarastro zu erschüttern sucht. Tamino will Paminas Schicksal erfahren; der Priester gibt eine rätselhafte Antwort, aber unsichtbare Stimmen trösten Tamino mit der Versicherung, daß Pamina noch lebt. Erfreut über diese Botschaft nimmt Tamino die Zauberflöte zur Hand, durch deren Klang in einer Märchenszene die Tierwelt angelockt wird, aber auch Papageno antwortet auf dem Faunenflötchen. Tamino sucht ihn aufzufinden. Kaum ist er in falscher Richtung fortgeeilt, so stürmen Papageno und Pamina herbei und stoßen auf den heranschleichenden Mohren und die Sklaven. In der Not greift Papageno zum Glockenspiel: die Töne des Zaubermittels zwingen die Verfolger zum Tanz und Abzug. Trompeten und Pauken kündigen jetzt die Ankunft Saraſtros an. Papageno fährt der Schreck in die Glieder, Pamina sieht mutig dem Strafgericht entgegen. Der Hohepriester Sarastro, der Gegner der Königin der Nacht, erscheint auf einem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Offen gesteht Pamina ihre Schuld ein und sucht den Fluchtversuch mit den

Digitized by Google

Werbungen des Mohren und ihrer Kindespflicht gegenüber der Mutter zu begründen. Saraſtro weiß von ihrem Herzen mehr, als ſie ahnt, will aber dem „ſtolzen Weib“ Pamina nicht zurückgeben. Wie dem Prieſter zuvor von Schikaneder boshafterweiſe der Ausſpruch in den Mund gelegt worden war:

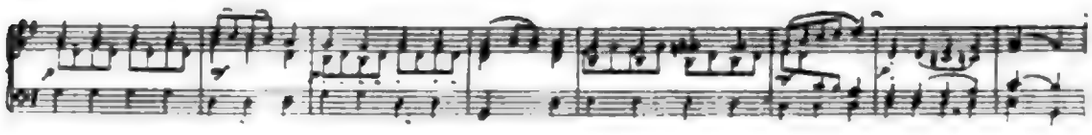
„Ein Weib tut wenig, plaudert viel“,

ſo fährt jetzt Saraſtro fort:

„Ein Mann muß eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu ſchreiten.“

Monoſtatos zieht den gefangenen Tamino herein. Zum erſten Male ſieht Tamino die erſehnte Geliebte; in einem unwiderſtehlichen Drange fliegen die beiden einander in die Arme, der Mohr aber trennt ſie, und Saraſtro befiehlt, Tamino und Papageno in den Prüfungstempel einzuführen. Die Abwicklung dieſer Vorgänge vollzieht ſich nicht in einem italieniſchen Buffo-Finale, nicht wie im „Figaro“ und „Don Giovanni“ in einem Finale, das von einem ſtark dramatiſchen, bis zum Ende forttreibenden Willen getragen wird und die verſchiedenen Abſchnitte zu einem großen Komplex zuſammenſchweißt. Einem ſolchen Verfahren ſtand ſchon der textliche Aufbau hindernd im Wege. Es ſind mehr phantaſievolle, plaſtiſche Einzelbilder, die in ſich muſikaliſch abgeſchloſſen folgen. Auch jetzt ſuchte Mozart ein bloßes Nebeneinanderreihen verſchiedener Abſchnitte, wodurch ſich kleinere Wiener Singſpielmuſiker damals über die Schwierigkeiten hinweghalfen, durch thematiſche und tonartliche Verbindungen zu verhüten. Unter den leiſen Akkorden der Poſaunen, gedämpften Trompeten und Pauken, über denen die langgezogenen Töne der Flöten und Klarinetten dahinſchweben und die Marſch-Rhythmen der Geigen ſich bewegen, beginnt der Zug Taminos und der drei Knaben. Für Mozart handelt es ſich hier nicht wie im „Idomeneo“ um den grauenerregenden Orakeleffekt der Seria, auch nicht wie im „Don Giovanni“ um die tragiſche Atmoſphäre der Komthurſzenen: er will dem Finale-Anfang, der die Handlung direkt

in die mystische Region überleitet, durch seine Orchesterfarben einen verklärten, überirdischen Glanz verleihen. Das Reich der Königin der Nacht betrachtet er mit den Augen des interessierten Seria-Musikers; sobald er aber das Reich Saraſtros betritt, wird in ihm eine ganz andere Welt wach. Dieser eigentümlich mystische Ton dringt auch in die folgende Szene, wenn der Priester die rätselhafte Antwort gibt und der unsichtbare Männerchor hörbar wird. Die Aussprache zwischen Tamino und dem Priester spielt sich in einem ausdrucksvoll deklamierten Accompagnato-Rezitativ ab, das gegenüber dem Accompagnato der „Entführung" von ungewöhnlicher Ausdehnung ist, aber auch hier nicht mit den stärksten Mitteln neapolitanischer Affektenmalerei loslegt. Das Entscheidende gegenüber dem italienischen Accompagnato ist das fortwährende Abwechseln rezitativischer und arioser Stellen. Mozartsche Züge treffen wir auch, wenn das Orchester beim Erscheinen des Priesters in feierliche As dur-Akkorde übergeht, oder wenn die Oboe, als Tamino verzagt zurückbleibt, in die Klagemelodie der Geigen einstimmt. Bei den Vorgängen von Taminos Flötenspiel bis zum Einzug Saraſtros wird dann musikalisch eine Reihe kleinerer Sätze aneinander gefügt. Taminos Ariette mit der konzertierenden Flöte, das Duett Paminas und Papagenos, des Mohren Drohung, Papagenos Glockenspiel und der unfreiwillige Tanz der Sklaven, — alle diese Sätze fließen ineinander über und klingen in eine volksliedmäßige Weise aus:



Wie in seinen damaligen Gelegenheitsstücken zur Spieluhr und Harmonika, so griff Mozart hier zum Glockenspiel. Kleidet er den Lobgesang auf die Glöckchen in ein volkstümliches süddeutsches Lied, dann waltet in diesem neben der Feinheit des Gestaltens eine Schlichtheit und Innigkeit des Ausdrucks, daß österreichisches Volksgut von allen Schlacken befreit und in lauteres Gold um-

Digitized by Google

geſchmolzen wird. Ein neuer Abſchnitt beginnt mit dem Einzug Saraſtros. Der Chor des Gefolges umrahmt den Dialog zwiſchen Pamina und Saraſtro und die Monoſtatosſzene. In jenem tauchen zur inneren Verknüpfung frühere Motive auf, und die jetzt erſcheinenden Baſſetthörner geben ihm eine eigenartige, dunkle Färbung; in der Mohrenſzene wird ein mit dem Vorſchlag verſehenes Geigenmotiv feſtgehalten. Auf die geſangliche Behandlung der Baßpartie des Saraſtro, die bei der bekannten gewagten „doch" Stelle:

„Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
Doch geb' ich dir die Freiheit nicht!"

bis zum tiefen F hinabſteigt, war zweifellos die Rückſicht auf den Sänger, für den die Rolle geſchrieben wurde, von Einfluß. Pamina tritt jetzt ganz anders als im Terzett in den Vordergrund. Schon kurz vor der Ankunft Saraſtros hatte ſie Mozart gegenüber dem Buffogeplapper des vor Angſt faſt vergehenden Papageno deutlich abgehoben. Ihre Entſchuldigungen und Saraſtros gütige Antworten läßt er jetzt in einem vom Rezitativ ins Lyriſche hinübergleitenden Larghetto in ſo echten und warmen Tönen ausſtrömen, dabei charakteriſiert er unter Zuhilfenahme inſtrumentaler und harmoniſcher Mittel in ſo ſcharfer Weiſe, daß einerſeits die unſchuldsvolle Jungfrau mit der Reinheit des Herzens und andererſeits der Hoheprieſter von erhabener Würde und zugleich väterlicher Milde in ihrer wahren Geſtalt unverwiſchbar vor uns ſtehen. Als nun Monoſtatos mit Tamino auftritt, blüht dasſelbe ſtufenweiſe zur Sexte abwärts ſchreitende Motiv, das beim Mohren durch die Mollwendung ſchließlich ins Jämmerliche gezogen wird, zu einer jubelnden Kantilene der beiden Liebenden auf. Dieſen Höhepunkten konnten keine weiteren Szenen mehr folgen. Der Chor gibt den üblichen Finaleſchluß.

Noch mehr als im erſten verdrängt im zweiten Akt die Muſik den geſprochenen Dialog, der jetzt hauptſächlich nur mehr für Papagenos Späſſe aufgeſpart iſt. Wir befinden uns von nun ab ganz in Saraſtros Reich, zunächſt in einem phantaſtiſchen Palmenhain.

Digitized by Google

Sarastro berät mit den Priestern über Taminos Zulassung zu den Prüfungen. Tamino sei tugendhaft, verschwiegen und wohltätig, nicht nur ein Prinz, „noch mehr – ein Mensch"; ihm haben die Götter Pamina bestimmt, er soll den Tempel festigen, als „Eingeweihter der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein". In einem Gebet an Isis und Osiris fleht Sarastro mit den Priestern auf das Paar den Schutz der Gottheit herab. Bassetthörner und Fagotte, drei Posaunen, geteilte Bratschen und Celli begleiten in leisen, breiten Akkorden. Über diesen bewegt sich die Stimme Sarastros, liedartig, innig und würdevoll; der vierstimmige Männerchor der Priester fällt ein, Sarastros Schlußtakte als Mittelstimme verwendend. Steigen auch Erinnerungen an Holzbauers Mannheimer Günthermusik, an französische Hymnen und an Freimaurerchöre auf: was haben sie zu besagen gegenüber der ernsten, fast religiösen Weihe, der milden Stimmung des schreckenlosen Schauens in das Reich des Todes, von denen dieses Gebet getragen wird! Wie schon im ersten Finale steht ein Sarastro von stiller Größe vor uns, den Schikaneder kaum ahnte, den keine stärkeren Züge mit seinen Vorfahren, den Oberpriestern der französischen Oper, verbinden, und in dessen symbolische Aussprüche Mozart das volle Gewicht seines eigenen damaligen Erlebens warf.

Die Bühne verwandelt sich in einen Tempelvorhof. Tamino und Papageno werden zur ersten Prüfung eingeführt. Zwei Priester warnen in einem Duett die beiden vor „Weibertücken" und kleiden diese Warnung in Töne, wie sie damals die Gemeinschaftsversammlungen der Freimaurer pflegten. Kaum haben sich die Priester entfernt, steigen schon die Versucherinnen aus der Versenkung auf; die drei Damen der Königin der Nacht wollen Tamino und Papageno zum Bruch des Gebotes der Schweigsamkeit verleiten. Wie beim Zusammentreffen im ersten Akte kommt es musikalisch zu einem Quintett, einem lose gefügten Buffo-Ensemble, dessen leichter, heiterer Grundcharakter schon dadurch sich erklärt, daß die Verführung zum Plaudern das treibende Motiv der Situation bildet, und daß wieder Papageno in den Vordergrund tritt, der weder

Digitized by Google

ſeine Angſt noch ſeine Schwatzhaftigkeit ganz bemeiſtern kann und nur durch Taminos ernſte Vorhaltungen gezügelt wird. Während das erſte Quintett romantiſch aushallt, ertönt jetzt der unſichtbare Come da lontano-Chor der Prieſter. Blitze zucken durch die Luft, Donner erdröhnt, ſchrille, verminderte Septakkorde des Orcheſters raffen ſich auf, die drei Damen ſtürzen in die Verſenkung. Mit dieſen tragiſchen Akzenten ſchließt das Quintett jedoch nicht ab; es iſt ein echt Mozartſcher Zug, daß Papagenos Wehgeſchrei in ihnen nicht untergeht, ſondern erſt nach dieſer Epiſode in ſeiner ganzen Jämmerlichkeit vernehmbar wird und dem Quintett ein giocoſes Abklingen gibt.

Nach dieſen Enſembles herrſchen nun bis zum zweiten Finale die Sologeſänge vor. Pamina ſchläft in einer Blumenlaube, der Mond ſcheint über die Gartenlandſchaft, Monoſtatos ſchleicht heran. Ziſchelnde Akkorde der zweiten Geigen, Bratſchen, Celli und Bäſſe umſchwirren die buffoneske, girrende Melodie der erſten Geigen, die bezeichnenderweiſe in der oberen Oktave durch Flöte und Piccolo verſtärkt wird. Das Kolorit der Türkenſzenen der „Entführung“ wird lebendig. Lüſterne Begehrlichkeit durchrieſelt die Arie des Mohren, dem es bei Mozart nicht nur um ein „entſchuldbares Küßchen“ geht. Dieſer teufliſche Genoſſe des Osmin, der bisher nur vorübergehend in Erſcheinung trat, enthüllt ſich hier in ſeiner vollen Geſtalt. Die ganze Arie, ein knappes, liedartiges Stück, iſt auf ein Piano geſtimmt, als wenn die „Muſik in weiter Entfernung wäre“; das Nachtbild iſt der Wirklichkeit, einer naturaliſtiſchen Gewaltſzene, entrückt und ſchwebt wie ein böſer Traum Paminas vorüber. Es folgt die Arie der Königin der Nacht. Ihre plötzliche Dazwiſchenkunft verhindert das Vorhaben des Mohren. Sie übergibt der Tochter den Dolch, der Saraſtro morden ſoll, und droht ihr, falls ſie dem Befehl zuwiderhandle, mit der Verſtoßung. Die italieniſchen Wut- und Rachemonologe der raſenden Armiden, Medeen und Didonen ſollen zu dieſer exploſiven Entladung wilder Dämonie, in der nun jede Spur mütterlicher Tragik getilgt iſt, Ausdrucksmittel liefern. Mit der lapidaren Stiliſierung der großen

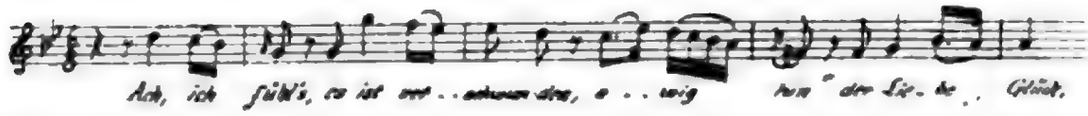
Neapolitaner setzt die D moll-Arie denn auch ein und erreicht dieselbe Höhe dann bei den deklamatorischen Verstoßungsschreien und dem Racheschwur am Schlusse. Das volle Orchester mit Trompeten und Pauken tritt in Aktion. Aber die melodischen Gedanken reißen doch immer wieder ab, und zwischen die musikalisch imposanten Äußerungen leidenschaftlichster Erbitterung legen sich virtuose Koloraturketten. Neuneapolitanischer Koloraturstil schwächt da etwas die Wirkung der Schreckensszene ab, in deren Mittelpunkt die nächtliche Königin steht, und gefährdet den Zug ins Große, der die Widersacherin Saraſtros als eine ebenbürtige Macht erscheinen lassen sollte. Freilich waren es wohl wieder die Wünsche Schikaneders und der Sängerin, welche Mozart bei diesem „Schaustück" nicht ganz freie Hand ließen und zu dieser Fassung mitbestimmten. Der Mohr entreißt Pamina den Dolch und stellt sie vor die Wahl zwischen Liebe und Tod. Als Pamina den Mohren abweist, holt dieser mit dem Dolche gegen sie aus. Da tritt Saraſtro dazwischen. Er „weiß nur allzuviel", verjagt den Mohren und verkündet Pamina, die für ihre Mutter Fürbitte einlegen will, das Evangelium wahrer Menschenliebe:

„In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht."

Der italienischen Rache-Arie der Königin reiht sich hier in bewußtem, schärfstem Gegensatz das von innigstem Gefühl durchströmte, jede lehrhafte Tendenz des Textes abstreifende, strophische Friedenslied Saraſtros an. In das Gefäß des volksmäßigen Wiener Liedes gießt Mozart all das Edle, Reine, Ergreifende, was während seines letzten Lebensjahres in der Maurergemeinschaft seine Sehnsucht und sein Glaube verklärten:

Der nächste Monolog fällt Pamina zu. Der Schauplatz verändert sich in eine Halle. Das Erscheinen der drei Knaben, die auf

einem mit Roſen umkränzten Flugwerk nahen, Tamino und Papageno Flöte und Glockenſpiel, Speiſe und Trank überbringen, bedingte erſt noch das Einſchiebſel des ſchlichten, liedartigen Terzetts, in deſſen Orcheſterbegleitung die Zweiunddreißigſtelfiguren der erſten Geigen das Auf- und Niedergleiten des Flugwerks leiſe illuſtrieren. Pamina tritt zu Tamino. Dieſer hält das Gebot der Prieſter und antwortet ihr nicht, Pamina aber deutet ſein Schweigen dahin, daß er ſie nicht mehr liebe. Sie fühlt ſich mit dem, den ſie erſt kurz vorher zum erſten Male erblickt hatte, in unauslöſchlicher Liebe verbunden; ſein abweiſendes Verhalten droht ihr nun das Herz zu brechen und jede Hoffnung auf Glück und Frieden zu rauben. So wahr und ſchlicht wird ſie von Mozart gezeichnet, nicht in einer leidenſchaftlich wilden italieniſchen Verzweiflungs-Arie, ſondern wie bei ähnlichen Szenen der Ilia im „Idomeneo", der Conſtanze in der „Entführung" in einem elegiſchen Gmoll-Stück, einer rührenden, romanzenartigen Klage:



die zwar auch einmal ſchmerzvoll aufſchreit, aber im Ganzen auf den Ton ſtiller Reſignation geſtimmt iſt. Und das Orcheſter dichtet mit ſynkopierten Rhythmen und Chromatismen ein wehmütiges Nachſpiel hinzu. Abermals verwandelt ſich die Szene. Wir werden in die Prieſterverſammlung im Pyramidengewölbe verſetzt. Wie die vorhergehende Szene das Knabenterzett, ſo leitet dieſe der dreiſtimmige, mit Trompeten und Poſaunen inſtrumentierte Männerchor der Prieſter ein. Von der weihevollen Anrufung an Iſis und Oſiris und der Schilderung der „düſteren Nacht" vollzieht ſich mit einem kontraſtierenden Klangeffekt die plötzliche Wendung zur Lobpreiſung der hervorbrechenden Sonne und Begrüßung Taminos. Noch ſteht dieſer vor weiteren Prüfungen. Pamina ſoll ihm vor dem ſchweren Gang das letzte Lebewohl ſagen. Dies geſchieht nicht in einem neuen Klagemonolog Pa-

Digitized by Google

minas, auch Tamino kann jetzt das Schweigen brechen, Sarastro ist zugleich Mahner zur Tat und Tröster für die Zukunft. Und so kommt es zu einem Terzett, der Domäne Mozartscher Kunst, verschiedenartige, individuelle Gefühlsäußerungen der Hauptpersonen in einem Ensemble zu einem Ganzen zu verschmelzen. Paminas Unruhe und Angst, Taminos feste Entschlossenheit und Sarastros ruhige Zuversicht; Paminas Ausbruch des Schmerzes und stiller Jubel, als sie Taminos Anteilnahme gewahr wird, der innige, erstickende Abschiedsgruß der beiden Liebenden, Sarastros feierlich ernste Ankündigung „die Stunde schlägt": alle diese Phasen der Seelenstimmungen der drei Personen gehen wundervoll harmonisch in einen kurzen Satz ein, der von einer fast bis zum Schlusse festgehaltenen Begleitungsfigur umschlungen wird und nicht nur in der Feinheit der Arbeit, leichter kanonischer Stimmführung und solistischer Bläserverwendung, sondern vor allem in der psychologischen und dramatischen Wahrheit auf der vollen künstlerischen Höhe ähnlicher Ensembles der früheren Meisterwerke steht. Keine überempfindsamen, überpathetischen oder auch tragischen Töne fallen herein, innere, aus dem Geiste der Musik geschöpfte Vorgänge liegen zugrunde und finden in dem verhauchenden, weltentrückten Schlusse eine Verklärung, welche die Gewißheit gibt, daß treue Liebe den Tod überdauert. — Bevor das große, zweite Finale beginnt, erhält erst auch noch Papageno ein volksliedmäßiges, strophisches, zweiteiliges Solostück mit Glockenspiel „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich".

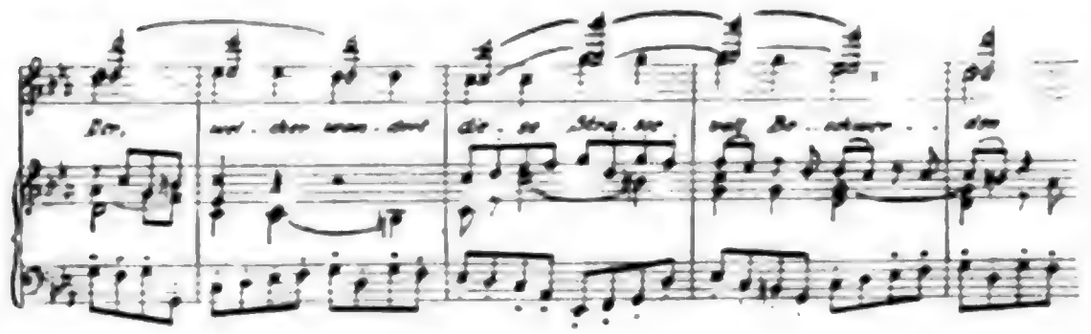
Wir befinden uns in einem Garten. Die drei Knaben schweben hernieder. Pamina will sich in einem Wahnsinnsanfall das Leben nehmen, die drei Knaben halten sie von dem unheilvollen Entschluß zurück und beteuern ihr Taminos treue Liebe. Die geänderte Szene zeigt eine grandiose Felsenlandschaft. Tamino wird von zwei geharnischten Männern herbeigeführt, um die Hauptprobe zu bestehen und durch Feuer und Wasser zu schreiten. Er hört Paminas sehnsüchtigen Ruf. Die Geliebte soll gemeinsam mit ihm

den unheildrohenden Weg gehen. Zur Bannung der Gefahren spielt Tamino die Zauberflöte. Aber weniger ihr Klang, als vielmehr die auch vor dem gemeinsamen Tode nicht zurückschreckende treue Liebe läßt die beiden die Schwierigkeiten und Nöte siegreich überwinden. Ein Triumphchor der Priester feiert die Sieger. Dieser einen Handlung folgt eine zweite. In einem Garten wandelt Papageno; die Geliebte, die ihm früher in verschiedenen Gestalten in den Weg gelaufen war, ist entschwunden. Er ist des Lebens überdrüssig und macht Anstalten, sich zu erhängen. Auch ihm erscheinen die drei Knaben als Retter, suchen ihn von seinem Vorhaben abzubringen und erinnern ihn an sein Glockenspiel, das die Papagena herbeizaubert. Noch eine dritte Handlung entfaltet sich: unter Fackelschein schleicht die Königin mit ihren Damen herbei, geleitet von Monostatos. Das Priesterreich soll durch einen Überfall vernichtet werden, Pamina aber dem Mohren die Hand zum Bunde reichen. Da bricht ein furchtbares Unwetter herein. Die Macht der Nacht zerschellt an den Strahlen der aufsteigenden Sonne. Den Abschluß bildet die Aufnahme Taminos und Paminas in das Reich der Eingeweihten.

Noch mehr als im ersten Finale verhinderte schon die textliche Fassung dieser Szenen einen einheitlichen Finale-Aufbau. Aber Mozarts schöpferischer Kraft gelang es auch hier, den einzelnen Bildern die große Linie zu geben und über das Ganze eine Stimmung auszubreiten, welche ein Zerfallen der bunten Bilderreihe verhütete. Wie Schikaneder hier alles aufbot, was ihm an äußeren Effektmitteln und wirksamen Szeneriekünsten zu Gebote stand, so setzte Mozart nun seine höchsten Kräfte daran, dieses zweite Finale zu verinnerlichen und zu beseelen, die raffiniert berechneten Prunk- und Schauszenen musikalisch in eine künstlerische Sphäre zu heben. Im ersten Bilde umrahmt und begleitet den Monolog Paminas der Gesang der drei Knaben, der wie im ersten Finale durch die Instrumentierung, die gesonderte Gruppe der Klarinetten, Fagotte und Hörner, wiederum ein besonderes Kolorit erhält; er bildet musikalisch die feste Klammer der ganzen En-

Digitized by Google

ſembleſzene. Paminas Monolog wird bei Mozart keine realiſtiſche Wahnſinnsarie der Seria; er iſt muſikaliſch frei geſtaltet und greift auch zum Rezitativ, zu ausdrucksvollen chromatiſchen Schritten und abgeriſſenen Tönen, iſt aber nicht zu einer großen neapolitaniſchen Arie ausgewachſen, der die Zwiſchenreden der drei Knaben eingegliedert ſind, ſondern wechſelt in kurzen Abſätzen immer wieder mit dieſen ab. Mozarts Pamina läßt nicht in völliger Geiſtesverwirrung oder pathetiſcher Theatralik die Todeswaffe durch die Hände gleiten: ſie bleibt die unglückliche Geliebte, die in der Gmoll-Elegie die ſtille Klage angeſtimmt hatte und, falls ſie von den Zweifeln nicht befreit werden kann, auch ohne Selbſtmord gebrochenen Herzens ſterben wird. Mit Abſicht entrückt Mozart die Vorgänge der Atmoſphäre der Wahnſinns-Szene, in die ſie Schikaneder geſtellt hatte. Und als der Stimmungsumſchwung eintritt und damit der zweite Allegroteil beginnt, bricht Pamina bei Mozart nicht in hellen Jubel aus, ſondern äußert in zarten Tönen ihre Sehnſucht nach dem Geliebten und vereint ſich dann mit den Stimmen der drei Knaben zu dem innigen, von Klangſchönheit durchſtrömten Bekenntnis von der Allmacht der Liebe. Wie dem erſten Bild des Finale drückte Mozart jetzt auch dem zweiten den Stempel ſeines Geiſtes auf und verſetzte die Szene in eine Welt, von der Schikaneder nichts wußte. Für Schikaneder ſind die ſchwarz geharniſchten Männer, um deren Helme Flammen ſchlagen, zwei geheimnisvoll koſtümierte Statiſten, die Tamino die Pyramideninſchrift verkünden. Mozart ſieht ſie dagegen ganz anders, als aufſteigende Schatten, welche an der Pforte des Jenſeits ſtehen, als die Sendboten des Überirdiſchen, die – dem Komthur ähnlich – an die Scheideſtunde mahnen. Darum ſetzen jetzt die Poſaunen und Holzbläſer mit einem Cmoll-Adagio ein, denen die Figurationen der Streicher folgen, über welchen dann bei der Verkündung der Inſchrift in den Singſtimmen und Bläſern die ehernen Oktaven der alten Cantus firmus-Melodie „Ach Gott vom Himmel ſieh darein" dahinſchreiten:



Darum erscheint im Singspiel eine Choralfiguration, die technisch an die Bachstudien im Hause van Swietens, im melancholischen, aber doch energischen Charakter an Michael Haydnsche Kirchenmusik anknüpfte. Nicht wegen eines äußeren Effektes oder zur gesanglichen Beschäftigung zweier Nebenpersonen wird dieses Stück eingeworfen, sondern zum Zweck und mit der Wirkung einer höchsten seelischen Vertiefung dieses auf die Krisis des Dramas hindrängenden Vorgangs, der Mozart bis ins Innerste erschütterte. Es waren die Stimmen der Abgeschiedenen, denen er im Gesang der beiden schwarzen Männer Ausdruck verlieh. Wie in der vorhergehenden Szene die drei Knaben zu Pamina, so sprechen, nachdem die Choralfiguration verklungen ist, die zwei schwarzen Männer tröstend zu Tamino. Dessen Unruhe verrät das Allegretto. Nach dem wohl mit Absicht nicht in ein längeres Liebesduett auslaufenden, zart innigen Andante des Liebespaares und Paminas Erzählung von der Entstehung der wundersamen Flöte verbinden sich die Stimmen der Gewappneten mit Tamino und Pamina zu einem Quartett, das die Betrachtung von „des Todes düsterer Nacht" in mild verklärende Töne hüllt. Auf dieser Szene der schwarzen Männer liegt für Mozart der Schwerpunkt des zweiten Bildes. Für ihn haben die Liebenden hier die härteste Prüfung bereits bestanden, es bedarf nicht mehr einer sichtbaren Wasser- und Feuerprobe. So ist der äußerliche Vorgang, die Wanderung des Liebespaares durch Feuer und Wasser, denn auch musikalisch nicht zu einem großen programmatischen Tonstück ausgestaltet, die instrumentale Illustrierung vielmehr auf ein Mindestmaß beschränkt. Über den leisen, kurzen Akkorden der

Digitized by Google

Hörner, Trompeten und Posaunen und den Pianoschlägen der Pauken schwebt die Flötenstimme. Und auch der Jubelchor der Priester, dessen C dur mit dem C moll der Choralfiguration kontrastiert, ist mehr ein äußerer Abschluß als eine höchste Steigerung, die schon vorher erreicht ist.

Dem tiefernsten Bild der schwarzen Männer direkt eine Papagenoszene folgen zu lassen, mußte für den Giocosa-Musiker eine besonders reizvolle Aufgabe bilden. Jetzt soll auch auf Papageno das volle Licht fallen. Wenn Zweifel über sein Wesen bestanden, so sollen sie jetzt behoben werden. Der Vogelfänger ist für Mozart nicht eine Kontrastfigur im Sinne des Osmin — eine solche ist hier der Mohr —, sondern eine Kontrastfigur anderer Art, ein naiver Naturmensch, dem ebensowenig wie Tamino ein unreiner Trieb anhaftet, der aber kein höheres sittliches Streben kennt und in den harmlosen Genüssen des Daseins seine Befriedigung findet. Der leichte, flüssige, figaroartige Buffoton kehrt wieder; das Orchester holt wie zu einem Rondo oder Jagdstück aus. Papageno ermannt sich zum Entschlusse, dem Leben ein freiwilliges Ende zu bereiten. Die Musik wendet die eilenden Achtelreihen von G dur nach G moll. Schon aber steigt in Papageno wieder ein Hoffnungsschimmer auf, daß doch noch jemand sich seiner erbarmen möchte: der klägliche Ton schwenkt zur früheren Lustigkeit um. Aber niemand hilft. Papageno ruft der „falschen Welt" eine „gute Nacht" zu: das Allegro verlangsamt sich, ohne doch den bisherigen Rhythmus aufzugeben, zu einem Andante, die Buffomotive verwandeln sich zu einem wehmütigen Schwanengesang. Papageno nimmt auf das Geheiß der drei Knaben nun zum Glockenspiel seine Zuflucht:

„Klinget, Glöckchen, klinget,
Schafft mein Mädchen her."

Der Buffoton geht in die Wiener volksmäßige Liedweise über. Die Papagena erscheint, und damit kommt ein Duett in Fluß. Das gefiederte Paar besingt das Glück der Vereinigung und schwelgt in den Vorfreuden über die zukünftige, blühende Nach-

Digitized by Google

kommenſchaft. Die liedmäßigen Melodien nehmen bei der Erwähnung der „lieben, kleinen Kinderlein" einen beſonders zärtlichen und rührenden Ausdruck an, werden dann aber von einem Buffoſcherz abgelöſt, der mit den Namen der künftigen Papagenos und Papagenas ein übermütiges Spiel treibt. Dieſe bald an die Buffa, bald an den Liederton des Wiener Singſpiels erinnernde, freigebaute Szene überſchreitet nirgends einmal ſtärker die Grenzen, verſteigt ſich weder in der Selbſtmordſzene ins Tragiſche, noch im Duett ins Derbpoſſenhafte und flicht ſchlichte Herzenstöne ein. Sie wird ein mit überlegenem Humor gezeichnetes Gegenſtück zur Selbſtmordſzene Paminas und dem Liebesgeſang Paminas und Taminos und fügt ſich harmoniſch in Mozarts muſikdramatiſches Räderwerk ein.

Noch ſteht der Entſcheidungskampf zwiſchen Finſternis und Licht bevor. Was ſich bisher in Mozarts Finale ereignet hatte, zeigte bereits die volle Niederlage der Königin. Es fehlte aber noch die ſichtbare Vernichtung der feindlichen Partei. Das Uniſono-Quartenmotiv der Streicher durchzieht das Cmoll Enſemble der Königin, der drei Damen und des Mohren; bei der Werbung des Mohren ſtellt ſich wieder das Tremolo der Streicher ein, die Huldigung vor der Königin nimmt einen feierlich düſteren Charakter an. Die Muſik faßt dieſe Vorgänge äußerſt knapp zuſammen, eilt unaufhaltſam vorwärts und deutet dann auch nur mit ein paar Strichen — verminderten Septakkorden und alterierten Akkordtönen des vollen Orcheſters — den Untergang der feindlichen Macht an, wogegen Schikaneders Szeneriekunſt dieſen begreiflicher Weiſe zu einem maſchinellen Glanzſtück zu geſtalten ſich alle Mühe gegeben hatte. Nur noch wenige Takte und die letzte Verwandlung ins Reich des Lichtes iſt vollzogen. Der mit Trompeten und Poſaunen inſtrumentierte, nun auch Sopran- und Altſtimmen heranziehende Schlußchor, der den „Sieg der Stärke" verherrlicht, greift wohl in beabſichtigter innerer Beziehung den Mollanfang der Szene der ſchwarzen Männer weihevoll in Dur auf und läßt dann das Werk jubelnd, aber nicht mit einer über-

Digitized by Google

schwenglichen Fanfare ausklingen. Mit dem Dank der Eingeweihten an die Gottheit verband wohl Mozart den eigenen für die Überwindung der zahlreichen Prüfungen, die er zu bestehen hatte.

Aus Schikaneders Märchenstück schuf Mozart das genialste Singspiel, das aus der damaligen Wiener Singspielproduktion hervorging. Dem Meister der Giocosa gelang es, auch im deutschen Singspiel einen vollen Ausgleich zwischen den heterogensten Stilelementen herbeizuführen, wie sie das Wiener Singspiel aufgegriffen hatte; er vermochte über die „Entführung" hinaus die bunte Vielheit zu einer künstlerischen Einheit zu gestalten und in den Dienst der dramatischen Charakteristik und musikalischen Zeichnung der einzelnen Bezirke seines romantischen Bühnenspiels zu stellen. Sein Hauptaugenmerk ist auch hier nicht auf das Äußerliche der Personen und Vorgänge gerichtet. Trotz aller textlichen Ablenkungen bleibt er seinem Opernideal treu. Die Träger bestimmter symbolischer Handlungen sind ihm nicht dekorative, dunkle Allegorien eines geheimnisvollen Mysterienkults, sondern lebendige Individualitäten, und selbst nebengeordnete Gruppen wie die der drei Knaben erfahren eine Beseelung, welche sie aus dem Bereich Schikaneders heraushebt. Sarastro, Tamino und Pamina, Monostatos und die Volksfigur des Vogelfängers stehen als festumrissene, unteilbare Gestalten auf dem Boden der Wirklichkeit; ihr Fühlen und Sehnen kommt in so echter, bis zu den intimsten Vorgängen vordringender Weise zum Durchbruch, daß wir diesen Figuren und damit Mozarts Märchenstück auf den Grund schauen. Nichts von den markerschütternden, stärkster Realität künstlerischer Erregung entquellenden Tönen des „Don Giovanni" hören wir hier. Vielmehr sind es die Wunder eines zeitlosen Märchenspiels, die Mozart als Traum und Gleichnis an uns vorüberziehen läßt und mit der Unfehlbarkeit seiner Klangphantasie in mystische und milde Farben taucht, ohne dabei, wozu gerade hier der Musiker hätte verleitet werden können, von breiten instrumentalen Visionen und Naturschilderungen einen ausgiebigen Gebrauch zu machen. So besteht zwischen den Szenen des Kom-

Digitized by Google

thurs und der schwarzen Männer ein merkbarer Unterschied. An die Stelle des furchtbaren Schuldeinforderers treten hier die versöhnenden Friedensboten, die in die Gefilde der Seligen geleiten. Während der Dramatiker Mozart in seinen früheren dramatischen Hauptwerken in erster Linie auf das Herausmeißeln der Charaktere das Schwergewicht legte, tritt jetzt daneben auch die künstlerische Darstellung einer großen Grundidee in den Vordergrund. Mozart singt aus eigenem Erlebnis heraus ein maurerisches Hohelied auf die Verbrüderung der Menschen und verklärt Vergänglichkeit und Tod. Wie die Giocosa, so hat Mozart in der „Zauberflöte" auch das deutsche Wiener Singspiel unter seinen künstlerischen Willen gebeugt und dafür mit der Kraft seiner genialen Persönlichkeit und in deutscher Tiefe und Hingabe an die Aufgaben dramatischer Wahrheit einen musikalischen Stil gefunden, der das äußerliche Gemisch italienischer, französischer und deutscher Züge beseitigte und den Deutschen auf anderem Wege, als es vorher in Mannheim versucht wurde, eine den Italienern und Franzosen ebenbürtige nationale Opernkunst sicherte. Hing die „Zauberflöte" auch in Einzelheiten, in gesprochenen Dialogen und anderem mit dem Singspiel zusammen, sie überholte in Form und Inhalt, Welt- und Kunstauffassung mit Riesenschritten die ganze Gattung und wies die Richtung, die später die deutschen Musiker in der nationalen Oper einschlagen mußten.

Digitized by Google

27. Titus und Requiem – Das Ende

Noch war im Juli 1791 die „Zauberflöte“ nicht ganz vollendet. Es fehlte die Ouvertüre, der Priestermarsch zu Beginn des zweiten Aktes, die Instrumentierung einzelner Teile. Die erste Aufführung des Werkes war für den kommenden Herbst in Aussicht genommen. Schikaneder hatte versucht, seinen Mitarbeiter während der Arbeitsmonate durch gesellige Zerstreuungen in guter Stimmung zu erhalten und ihm über die häusliche Unbehaglichkeit wegzuhelfen, die durch den langen Badener Aufenthalt der in vorgerückter Schwangerschaft stehenden Frau Konstanze verursacht war. Aber weder diese gesellschaftlichen Zerstreuungen noch der fröhliche Umgang mit Süßmayr konnten verhindern, daß sich in Mozart immer mehr das Gefühl der Vereinsamung einstellte. Dazu kamen wiederum drückende Existenzsorgen. Im Juli trat bei Mozart eine starke Ermattung ein. „Gehe ich“, schreibt er am 7. Juli der Gattin, „ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung.“ Frau Konstanze kehrte nun nach Wien zurück und schenkte am 26. Juli ihrem Sohne Franz Xaver Wolfgang das Leben. Auch jetzt sollte es für Mozarts künstlerische Schaffenstätigkeit keine Atempause geben. Zwei neue Aufträge wurden ihm zuteil, die keinen längeren Aufschub duldeten. Ein unbekannter Bote eines Ungenannten, hinter dem der böhmische Graf Franz von Walsegg steckte, bestellte unter günstigen Bedingungen ein neues „Requiem“. Alle Schauer des sein Lebensende ahnenden kranken Menschen mochten Mozarts Seele bei dieser eigentümlichen, ihm rätselhaften Bestellung einer Totenmesse durchrieseln. Ehe er sich jedoch mit dieser Arbeit länger beschäftigen konnte, erhielt er die Einladung, für die im September bevorstehende Krönung Leopolds II. zum böhmischen König gegen ein Honorar von 200 Dukaten die Prager Festoper zu schreiben. Diese Einladung der böhmischen Stände, die wohl durch den

Digitized by Google

wieder nach Prag zurückgekehrten Guardasoni veranlaßt war, erschien ihm als eine ehrende Huldigung seitens der Stadt, für die er seinen „Don Giovanni" geschaffen hatte.

Mancherlei Gründe, die sich heute der Beurteilung entziehen, werden die Veranlassung gegeben haben, Mozart erst im letzten Augenblick, als kein Tag mehr zu verlieren war, die neue Prager Festoper anzuvertrauen. Nur einige Wochen standen ihm daher zur Niederschrift und Einstudierung des Werkes zu Gebote. Und schon bald, vielleicht Mitte August, traf er selbst Anstalten, mit der Gattin und Süßmayr nach Prag zu fahren. Als Textbuch hatte er Metastasios „La clemenza di Tito", die sich schon seit den 30er Jahren der Vorliebe italienischer Opernmusiker erfreute, in einer Bearbeitung des sächsischen Hofpoeten Caterino Mazzolà zur Verfügung. Eine Opera seria und gerade dieses Libretto Metastasios mochte den Prager maßgebenden Kreisen für das Krönungsfest besonders geeignet erscheinen.

Vitellia, des entthronten Vespasian Tochter, will den neuen Kaiser Titus, von dem sie sich verschmäht fühlt, stürzen und stachelt, um ihr Ziel zu erreichen, Sextus auf, der aus Liebe zu ihr auch nicht davor zurückschreckt, der Meuchelmörder seines kaiserlichen Freundes zu werden. Das Kapitol wird in Brand gesetzt; Sextus wähnt, den Freund niedergestochen zu haben. Titus ist jedoch gerettet, der Mordplan wird offenbar. Ein freimütiges Geständnis kann den Sextus noch vor dem Tode bewahren, aber der Verschwörer will die Anstifterin nicht verraten. Schon schwebt Sextus in der höchsten Gefahr – im Amphitheater soll ihn die Strafe ereilen –, da rafft sich Vitellia auf und gesteht reuevoll ihre Schuld. Der gütige Kaiser übt jedoch nicht Vergeltung, sondern verzeiht ihr und den Verschwörern. In diese Haupthandlung ist noch eine Nebenhandlung verflochten, an der Servilia, die Schwester des Sextus, und Annius, der Freund des Sextus, beteiligt sind. Das war ein Kapitel aus der römischen Geschichte, eine lehrhafte Idealisierung der absoluten Monarchie in der Auffassung und Umdichtung der Aufklärung, mit all den Licht- und

Digitized by Google

Schattenseiten, die Metastasios Librettistik eigen waren. Diese dramatische Formulierung des monarchischen Gedankens behielt ihr Recht, solange das Zeitalter der Humanität die Güte und Milde der Herrscher verherrlichte, und fand auch noch später bei denen Zustimmung, die in der Erinnerung vergangener besserer Zeiten schwelgten. An diesem altbewährten Text nahm nun Mazzolà, der sich bereits in Italien die Sporen des Opernlibrettisten verdient hatte, eine leichte Modernisierung vor. Sie erstreckte sich auf Vereinfachungen und Kürzungen, auf die damals in der Seria Mode werdende Verteilung der Handlung auf zwei Akte, auf die Einfügung von Ensembles, die zwar Mozart entgegenkamen, aber durch die Art, wie sie öfters bewerkstelligt wurden, nicht durchweg einen dramatischen Gewinn bedeuteten. Es war ein Glück, daß Mazzolà sich auf diese Veränderungen beschränkte, das Original meist unangetastet ließ und auf eine tiefergreifende Umgestaltung verzichtete, zu deren Ausführung ihm die künstlerische Kraft gefehlt hätte.

Mozart stellte sich bei diesem Texte wieder auf den Boden der Opera seria, die er nach dem „Idomeneo“ verlassen hatte. Er hegte jetzt nicht mehr die Absicht, als Mitarbeiter jener Opernmusiker aufzutreten, die sich um die Umgestaltung der Seria bemühten. Der Meister der Giocosa stand jetzt Bestrebungen innerlich fern, wie sie neuerdings von Sacchini, Cherubini, Salieri und anderen ausgingen und unter der Wirkung von Glucks Reformwerk auf eine weitere Annäherung an die französische Oper hinzielten. Er wollte und mußte schon unter dem Zwang der Prager Verhältnisse eine Gelegenheits-Seria schreiben, die keine neuen Bahnen einschlug und den herkömmlichen Forderungen einer italienischen Festoper entsprach. Der Umstand, daß Mozart nur eine kurze Spanne Zeit für diese neue Opernarbeit zur Verfügung hatte und sie unter dem Druck eines äußerst schlechten Gesundheitszustandes bewältigen mußte, spricht dafür, daß die Vermutung einen tatsächlichen Hintergrund hatte, Mozart habe die Komposition der Secco-Rezitative dem fünfundzwanzigjährigen

Digitized by Google

Süßmayr überlassen. War auch Mozart einer solchen Arbeitsteilung bis jetzt nicht gefolgt, die Übertragung des Secco an jüngere Hilfskräfte galt bei den Neuneapolitanern als nichts Ungewöhnliches. Die für ein Mozartsches Werk der damaligen Zeit ungemein einfache und magere Instrumentierung zahlreicher Abschnitte des „Titus" erklärt sich vielleicht ebenfalls aus der eiligen Arbeit, die Mozart trotz seiner Kränklichkeit zu leisten hatte, vielleicht aber auch aus einer Rücksichtnahme auf Geschmacksrichtungen des Wiener Hofes, die schon früher seine Orchesterbehandlung in der Oper zu überladen gefunden hatten – „gewaltig viel Noten" äußerte Joseph II. – und denen er bei seiner damaligen traurigen Lebenslage keinen Grund zur Kritik an der Krönungsoper in die Hände spielen wollte.

Die Sologesänge des „Titus" (K. 621), die in den Formen nun wie die Seriateile der „Zauberflöte" vielfach knapper und enger gehalten sind und bei den Monologen der Vitellia und des Sextus wieder zur Zweiteiligkeit zurückkehren, bewegen sich gleich jenen des „Idomeneo" auf italienischer Grundlage. Diese Arien dienen aber nur mehr in einzelnen Zügen tieferer dramatischer Charakteristik; nur allzu deutlich ist ihnen der Stempel zeitgenössischer neuneapolitanischer Opernmusik aufgeprägt. Die Hauptgestalten – der hoheitvolle, gütige Imperator; die ehrgeizige, von glühender Leidenschaft durchwühlte Vitellia; der im Konflikt zwischen Liebe und Freundespflicht hin- und hergezerrte Sextus – verlieren dadurch an dramatischer Schärfe und innerem Leben. Die beiden Gegenspieler verdichten sich nicht zu jenen lebensvollen Individualitäten, die in Mozarts dramatischen Hauptwerken auf der Bühne erschienen. Die Kastratenpartie des Sextus, die in Ermanglung eines männlichen Vertreters einer Sängerin zugeteilt wurde, versinkt selbst in tragischen Situationen in eine matte, konventionelle Ausdrucksweise, die den Abschiedsgesang vor der Hinrichtung in ein spielerisches Allegro Sartischer Stilisierung auslaufen läßt. Gewiß hatte Mozart auch jetzt auf das örtlich verfügbare Sängerpersonal Rücksicht zu nehmen; aber diese Rücksichtnahme war für

ihn im „Figaro“, im „Don Giovanni“, in der „Zauberflöte“ kein Hindernis geweſen, die Figuren zu jenen einheitlichen Charakteren umzuprägen, die ihm vor Augen ſtanden. Dazu kommt noch, daß einigen Arien konzertierende Blasinſtrumente (Klarinette, Baſſetthorn) beigegeben ſind, die wohl für den ebenfalls nach Prag beſtellten Freund Stadler beſtimmt waren, und die nur teilweiſe einen höheren Zweck als die vordringliche Äußerung blendender Virtuoſität verfolgen. Freilich wird der Melodik einzelner Arienabſchnitte, wie z. B. dem Adagio von Sextus' Abſchiedsgeſang, eine ſo echt Mozartſche Färbung zuteil, in Vitellias letztem Monolog erfährt die Todesviſion eine ſo ernſt feierliche Darſtellung, daß auf die Perſonen ſtellenweiſe ein helleres Licht fällt.

Der Grundzug neuneapolitaniſcher Weichheit, die gelegentlich auch wieder an Chriſtian Bach erinnert, aber zugleich von Mozart geadelt iſt, breitet ſich auch auf die Duette und Terzette aus. Selbſt die tragiſche Szene des erſten Aktes, in der die Heldin in abreißenden, wilden Ausrufen der höchſten Erregung Ausdruck verleiht, wird durch die Einſprache der beiden Männer eher geglättet als geſteigert. Vitellia, die ſoeben den Sextus zum Mord angeſtiftet und dann durch Annius und den Präfekten erfahren hatte, daß der Kaiſer ihr die Hand anbiete, wird ſich jetzt zu ihrem Entſetzen bewußt, ihr eigenes Glück zerſtört zu haben. Die beiden Männer beobachten ſie. Dieſes Terzett nimmt zwar einen Anlauf zu einem Don Giovanni-artigen Enſembleſatz, erfaßt aber neben der Vitellia nicht auch die beiden Männerſtimmen als dramatiſch gleichwertige Kräfte und überläßt ihnen faſt durchweg weiche, begleitende Melodieſtellen. Die ſtärkſte dramatiſche Leiſtung gelang Mozart dagegen im erſten Finale, das ihn offenbar beſonders inſpiriert hatte. Ein ausgedehntes, wild großartiges Accompagnato des Sextus, das ſich dem eben erwähnten Terzett unmittelbar anſchließt, leitet es ein. Sextus ſteht vor dem mörderiſchen Anſchlag, er wird von furchtbaren Seelenqualen gefoltert. Die Rezitative enthüllen hier ſeinen Charakter viel deutlicher als die Arien. Das im ganzen Accompagnato feſtgehaltene Orcheſtermotiv entfaltet

ſich beim Auflodern der Flammen aus dem Kapitol zu den Erinnyenfiguren des Gluckſchen Oreſt. Sextus will zur Tat ſchreiten. Da überkommt ihn Reue; er gedenkt des Titus und fleht für ihn zum Himmel. Damit ſetzt das Finale ein. Die Feuersbrunſt dehnt ſich aus; ſie bleibt von Mozart muſikaliſch unbeachtet. Annius, Servilia, der Präfekt, Vitellia eilen vorüber, erfüllt von Angſt, Furcht und Abſcheu. Verzweiflungsſchreie des Volkes werden von ferne hörbar. Der Mörder ſchwankt über die Bühne und verkündigt den Tod des Titus. In äußerſt knappen plaſtiſchen Strichen zeichnet die Muſik dieſes Bild der Verwirrung und des Schreckens. Der Orcheſterpart iſt jetzt ſorgfältig ausgeſtaltet. Den in fieberhafter Haſt dahineilenden Singſtimmen, die ſich unmittelbar einander ablöſen und bei den Verzweiflungsſchreien des Come da lontano-Chors, wie in die Enge getrieben und zur Abwehr, zur Gemeinſchaft vereinigen, folgen die Synkopen und Tremolos der Geigen; die Exklamationen der Holzbläſer, Hörner und Trompeten unterſtreichen die Chorſtellen. Dynamiſche Gegenſätze, herabſtürzende Orcheſterfiguren und Generalpauſen verſtärken die über dieſen Vorgängen laſtende unheimliche Stimmung, bis der dramatiſch bewegte Abſchnitt unterbrochen wird durch ein kurzes Rezitativ, welches das Bekenntnis des Sextus bringt. Und nun tritt nicht etwa eine Steigerung der Bewegung ein, die auf einen effektvollen Aktſchluß hinzielt, ſondern die Muſik biegt gegen die Erwartung in ein eigenartiges Andante von pſychologiſcher Feinheit und tiefer dramatiſcher Wirkung ein. Der Come da lontano-Chor läßt jetzt nicht mehr einzelne Verzweiflungsrufe, ſondern vollſtändige Sätze hören. Und in dieſe Klagen und Verwünſchungen klingt gleichzeitig der Chor der Soliſten herein. Vielleicht waren es Anregungen aus Salieris Werken, die Mozart auf den Gedanken kommen ließen, Chor und Soliſten bei ihrer Vereinigung getrennt zu behandeln und doch ſo miteinander direkt zu verbinden, daß nicht die eine Gruppe mit der andern durchweg alterniert. Und zu dem Chor des Volkes und dem der Soliſten geſellt ſich gleichzeitig noch ein dritter der Holzbläſer, Hörner, Trompeten und Pauken mit

den Rhythmen eines leiſen Trauermarſches. Dieſes Andante iſt abgeſehen von einzelnen jähen Aufſchreien nicht auf den Ton wilden Schreckens und tobender Wut, ſondern ſtillen Ernſtes geſtimmt; alles ſteht bleich und erſchüttert vor der furchtbaren Tat. Mit Piano-Akkorden ſchließt das Finale ab.

Den Charakter der glanzvollen Feſtoper betonen die wieder an die italieniſche Theaterſinfonie anknüpfende rauſchende Ouverture und die Staffagenchöre, von denen die Begrüßung des Imperators vor dem Urteilsſpruch in den Rhythmen und der feierlichen Würde einen Händelſchen Zug annimmt.

Am 2. September konnte Mozart in Anweſenheit des kaiſerlichen Hofes im Nationaltheater ſeinen „Don Giovanni“ dirigieren. Der junge Franz Alexander von Kleiſt, der an dieſem Abend teilnahm, ſchildert Mozart als einen „kleinen Mann im grünen Rock, deſſen Auge verrät, was ſein beſcheidener Anſtand verſchweigt“, und zieht eine Parallele zwiſchen Kaiſer und Künſtler, die zugunſten des letzteren ausfällt. Am 6. September, dem Krönungstag, folgte die Erſtaufführung des „Titus“. Vermutlich ſang der Tenoriſt Antonio Baglioni die Titelrolle, und waren den Sängerinnen Marchetti und Perini die Partien der Vitellia und des Sextus anvertraut. Die Majeſtäten erſchienen, ein geladenes Publikum vom Adel und der Univerſität bis zu den Abordnungen der Bürgergarde füllte das Nationaltheater bis auf den letzten Platz. Im Gefolge des Kaiſers wird auch Salieri, der mit Mitgliedern der Wiener Hofkapelle zu den Krönungszeremonien im Dome befohlen war, der Aufführung beigewohnt haben. Die Oper fand jedoch nur geteilten Beifall, was von wohlwollenden Zeitgenoſſen der bei den damaligen Krönungsfeiern üblichen Überſättigung des Publikums mit Feſtlichkeiten und Vergnügungen zugeſchrieben wurde, aber doch auch in dem Werke ſelbſt ſeinen Grund hatte. Die weiteren Prager Wiederholungen im September brachten einen etwas größeren Erfolg. Erſt im März 1795 kam die Oper an das Wiener Burgtheater. Später wurden immer wieder Verſuche gemacht, ſie am Leben zu erhalten.

Enttäuscht und leidend verließ Mozart mit der Gattin um die Mitte September Prag. „Wehmütig" mit dem „ahnenden Gefühl seines nahen Lebensendes" verabschiedete er sich von seinen Freunden und Gönnern, dem Duschekschen Kreise. In Wien stand die Erstaufführung der „Zauberflöte" bevor. Noch hatte er die Partitur der „deutschen Oper" zu vollenden und die noch fehlenden Stücke niederzuschreiben. Er wählte für die Einleitungssinfonie den Grundriß der französischen Ouverture, ebensowenig wie im „Don Giovanni" lediglich aus formalen Gründen, sondern weil er ihm für die Entwicklung der Gedanken, die er der Handlung vorausschicken wollte, wieder besonders geeignet erschien. Die feierliche Adagio-Einleitung mit den Posaunenklängen und die spätere symbolische Adagio-Episode mit den dreimal drei Akkorden, die wie in Holzbauers Güntherouverture den Allegrofluß plötzlich ins Stocken bringt und in der Priesterversammlung des zweiten Akts wiederkehrt, weisen bereits auf das Reich Saraſtros. Im fugierten Allegro kommt der Meister der „Jupiter"-Sinfonie in C zum Worte, dem es aber hier nicht darum zu tun ist, den „Kennern" gleich zu Anfang ein Stück „gelehrter" Musik darzubieten oder gar auf den geschwätzigen Papageno vorzubereiten, sondern im allgemeinen in die Märchenstimmung zu versetzen, von der die folgende Handlung getragen wird. Als Einleitung des zweiten Akts entstand ein Priestermarsch, der wie der letzte Marsch im „Idomeneo" den Einfluß von Glucks Alcestemarsch verrät, aber in noch erhöhtem Maße eine elegische Färbung annahm.

Und dann kam am 30. September der Abend der Erstaufführung der „Zauberflöte" in Schikaneders kleinem Theater auf der Wieden. Mozart selbst dirigierte. Den Saraſtro sang Franz Gerl, der eine besonders tiefe Baßstimme besaß, den Tamino der auch als Komponist bekannte Tenorist Benedikt Schack, den Papageno Schikaneder, den Mohren Nouseul, der Gatte der Burgtheaterheroine. Als Pamina trat die junge Nannina Gottlieb auf, als Königin der Nacht Mozarts Schwägerin Josepha Hofer. Der Erfolg war wider alle Erwartung nicht durchschlagend, nahm aber

Digitized by Google

bei den nächſten Wiederholungen zu und hielt wohl hauptſächlich wegen der Volkstümlichkeit einzelner Teile an, ſo daß das Werk im Verlaufe eines Jahres zahlreiche Wiener Aufführungen erlebte. In den nächſten Jahren erſchien die „Zauberflöte“ auch auf den Bühnen außerhalb Wiens, 1792 in Prag, 1793 in Frankfurt a. M., 1794 in Berlin und Hamburg; in Textbearbeitungen im gleichen Jahre in Weimar und Dresden. In den erſten Dezennien des neuen Jahrhunderts trat ſie allmählich einen Siegeszug durch die deutſchen Städte an, wurde auch im Auslande geſpielt, und ihre Popularität bewirkte, daß auch die anderen dramatiſchen Hauptwerke Mozarts wieder hervorgeholt wurden. Nach 1820 beherrſcht Mozart den deutſchen Opernſpielplan.

Die wachſende Anteilnahme, deren ſich die „Zauberflöte“ von ſeiten des Wiener Publikums in Schikaneders Theater zu erfreuen hatte, erfüllte Mozart mit lebhafter Befriedigung. Frau Konſtanze war bereits am 7. Oktober wieder zur Erholung nach Baden gefahren; die beiden Kinder waren in Pflege gegeben. So berichtete denn Mozart getreulich nach Baden, „wie ſehr und immer mehr dieſe Oper ſteigt“, daß ihn der „ſtille Beifall am meiſten freue“, den ſie bei den Wiederholungen finde, daß auch Salieri der Aufführung mit „aller Aufmerkſamkeit“ gefolgt und „von der Sinfonie bis zum letzten Chor kein Stück“ geweſen wäre, das dieſem „nicht ein Bravo oder Bello entlockt“ hätte. Er hielt es für ein glückliches Zeichen, daß nicht allein Schikaneders Szenerie-künſte und Maſchineneffekte das Publikum feſſelten und ſelbſt die Italienerpartei mit ihrem Führer, dem er das Schlimmſte zutraute, dem neuen Werke nicht die Anerkennung verſagte.

Währenddeſſen verſchlechterte ſich Mozarts körperlicher Zuſtand immer mehr. Seine Geſichtsfarbe war blaß; Ohnmachtsanfälle, die auf eine völlige Erſchöpfung ſchließen ließen, ſtellten ſich neben Froſtgefühlen ein, ebenſo Stimmungen der Schwermut und Ahnungen eines baldigen Endes. In der Fieberphantaſie ſieht er den Giftmiſcher, der ihn dem Tode ausgeliefert habe. Dann folgten auch wieder Tage beſonderen Wohlbefindens. Trotz all

dieser äußerst bedenklichen Symptome trieb es ihn aber wie durch einen inneren Zwang zu den neuen Arbeiten. Wohl Mitte November kehrte Frau Konstanze, vielleicht auf den Rat besorgter Freunde, endlich in die Rauhensteingasse zurück. Am 20. November mußte Mozart jeden Widerstand aufgeben und das Krankenlager aufsuchen. Wenn der Abend kam, legte er die Uhr neben sich und folgte im Geiste den Wiederholungen der „Zauberflöte": „Jetzt ist der erste Akt aus, jetzt ist die Stelle: dir große Königin der Nacht".

Die neuen und letzten Arbeiten waren ein Klarinettenkonzert (K. 622) für den Freund Stadler, eine Freimaurerkantate auf einen Text Schikaneders für drei Solostimmen und Orchester (K. 623) und das Requiem (K. 626). War die Kantate, in der ein schwungvoller Chor die eingänglichen Solostücke der Tenor- und Baßstimmen umrahmt, ein rechtes Gelegenheitsopus für eine Wiener Logenfeier, so erhebt sich das dreisätzige Klarinettenkonzert weit über die rasch hingeworfenen und vor allem auf die praktische Verwendbarkeit bedachten Bläserkonzerte, wie sie damals zahlreich den Virtuosen dargeboten wurden. Was Mozart seit der Mannheimer Zeit der Klarinette an zarten und innigen Melodien, an glänzendem Figurenwerk, an Tönen des tiefen Altregisters in seinen Instrumentalwerken und Opern, zuletzt im „Titus", übertragen hatte, faßte er hier noch einmal zusammen. Das Konzert überragt auch Mozarts eigene frühere Bläserkonzerte in Anlage, Gedankengehalt und den kontrapunktischen Abschnitten. Das Werk, das Mozart in diesen Wochen und bis in seine letzten Tage hinein innerlich am stärksten beschäftigte, war das Requiem.

Seit Jahrhunderten hielten die Kirchenmusiker darauf, der Totenmesse einen tiefernsten Grundton zu geben. Im 17. Jahrhundert zeigte der Venezianer Francesco Cavalli, welcher Anteil an seinem monumentalen achtstimmigen Requiem, das er für sich selbst schrieb, dem persönlichen Erlebnis zukommt. Auch als die Neapolitaner auftraten und die Instrumentalmesse pflegten, wurde die begleitete Missa pro defunctis von den Schattenseiten des

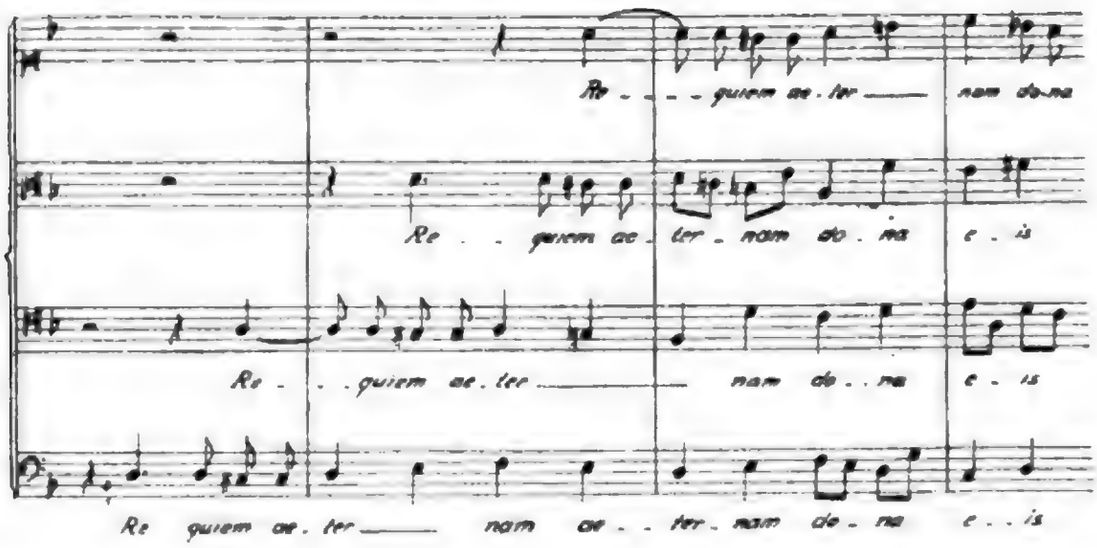
Stilus mixtus im allgemeinen weniger ſtark berührt. Aus Haſſes drei großen begleiteten Totenmeſſen, deren letzter in Frankreich Goſſecs hervorragende „Messe des morts“ zeitlich nahe liegt, ſpricht ein Geiſt, der nicht nur in dramatiſcher Blickrichtung bei der Dies irae-Sequenz das Orcheſter zu packenden Szenen aufruft, ſondern auch das virtuoſe Element der vokalen Soloſätze zurückdämmt, an alte liturgiſche Intonationen anknüpft und vor allem den Ernſt des Vorwurfs nicht verkennt. Haſſes Kirchenmuſik hatte ſchon auf den jungen Mozart gewirkt; ebenſo die Kirchenmuſik der Salzburger Meiſter Eberlin und Michael Haydn, die gleichfalls an der Requiem-Kompoſition beteiligt waren. Die eine oder andere dieſer Totenmeſſen mag Mozart bereits in Salzburg oder ſpäter auch in Wien kennen gelernt haben. Seit ſeinem Ausſcheiden aus dem Salzburger Hofdienſt hatte er unter dem Zwang der Wiener kirchenmuſikaliſchen Verhältniſſe die Meſſenkompoſition aufgegeben und nur, vor etwa neun Jahren, die große C moll-Meſſe für Salzburg in Angriff genommen, dann aber unvollendet beiſeite gelegt. Nun ſtand er vor ſeinem erſten und letzten Requiem. Nicht bloß zur Erledigung eines Auftrags ſollte es dienen. Die ſeeliſche Dispoſition war bei dem todkranken Meiſter, der ſchon ſeit Jahren mit dem Todesproblem rang, im höchſten Grade vorhanden.

Mozart legte den Grundriß der Meſſe ſo an, daß er den Introitus mit dem Chor „Requiem aeternam dona eis Domine“ beginnen ließ, das „et lux perpetua“ dramatiſch hervorhob und hierauf das „Te decet hymnus“ als ſechs taktige, choralmäßige Intonation des Sopran-Solos anſchloß. Mit dem „Exaudi orationem meam“ greift wieder der Chor in lebhafter Bewegung ein und kehrt dann zum „Requiem aeternam“ zurück. Dieſem Adagio des Introitus folgt unmittelbar die ausgedehnte Allegro-Fuge, die das „Kyrie“ und „Christe eleison“ nicht voneinander abſondert, ſondern miteinander verbindet. Die Sequenz iſt in ſechs abgeſchloſſene Teile zerlegt: das „Dies irae“ für Chor, das „Tuba mirum“ der vier nacheinander einſetzenden Soloſtimmen,

das „Rex tremendae“ des Chors und das „Recordare“, das wieder den vier Solostimmen zugeteilt war. Das „Confutatis“ und das „Lacrimosa“ wird vom Chor gesungen. Mit dem achten Takte des „Lacrimosa“ hört Mozarts Handschrift auf. War schon in der Sequenz der Orchestersatz von Mozart vielfach nicht vollständig ausgeführt, so blieb im Offertorium – dem „Domine“ und „Hostias“ – die Niederschrift mit ganz geringen Ausnahmen auf die Singstimmen und den Generalbaß beschränkt. Der junge Süßmayr, ein Musiker von entschiedener Begabung, der die Entstehung des Werkes miterlebte, ergänzte nach Mozarts Tode die Instrumentation dieser Teile und komponierte die noch fehlenden Abschnitte der Messe – „Sanctus“, „Osanna“, „Benedictus“, „Agnus Dei“ – auf Grund Mozartscher Skizzen mit mehr oder weniger Glück hinzu. Das „Agnus Dei“ sollte wohl nach Mozarts Absicht in die Introitus-Musik einschwenken und dadurch das Ganze abrunden. Frau Konstanzes Manipulationen und Meinungsverschiedenheiten über das Verhältnis der Bearbeitung zum Original gaben dann im 19. Jahrhundert den Anlaß zu jenem heftigen literarischen Streit, der sich um die Echtheit von Mozarts „Requiem“ erhob und erst allmählich den tatsächlichen Sachverhalt aufklärte. Wenn wir den Grundriß der Messe, soweit sie unzweifelhaft von Mozart selbst herrührt, untersuchen, so sehen wir deutlich die Anlage des neapolitanischen Requiems hindurchschimmern. Auch in Einzelheiten steht sie auf diesem Boden. Im „Dies irae“ wird der tremor illustriert, das „Tuba mirum“ wird durch die Posaune des „jüngsten Gerichts“, das „Rex tremendae“ wie bei Hasse durch das dreimal abgerissen hervorgestoßene Anfangswort eingeleitet und mit dem leisen Erlösungsruf „Salve me fons pietatis“ beendet. Das „Confutatis maledictis“ schildert den Zustand der den Flammen überlieferten Verdammten; scharf kontrastiert hierzu die Bitte „voca me“. Im „Lacrimosa“ waltet wie bei Hasse der $^{12}/_{8}$ Takt. Aber gegenüber den Neapolitanern und Mozarts eigenen früheren Messen meidet das „Requiem“ jetzt die selbständigen, geschlossenen Solostücke. Mozart behandelt zum

Digitized by Google

Beiſpiel das „Te decet hymnus“ nicht als mehrteilige Arie und übt bei den dramatiſchen Schilderungen etwa des „et lux perpetua“ ebenſo eine gewiſſe Zurückhaltung wie bei der Darſtellung der hereingebrochenen Kataſtrophe des Weltuntergangs im „Dies irae“. Vor allem fällt jetzt die ſtraffe Zuſammenfaſſung der einzelnen Abſchnitte auf, der kirchliche Ernſt des Ausdrucks, der bereits den Introitus durchzieht:



Die Eindrücke des Wiener Caldara-Kreiſes, der Bach- und Händelſtudien bei van Swieten werden in Mozart lebendig: der Kontrapunkt gewinnt bei ihm für den Ausdruck des Religiöſen wieder beſondere Bedeutung. In dieſer Hinſicht zeigt ein Vergleich mit ſeinen Jugendwerken, der Meſſe in F, einigen Veſpern, dem „Misericordias domini“, Mozarts außerordentliche künſtleriſche Entwicklung während der Wiener Jahre. Die monumentale Großartigkeit der Chöre der Wiener C moll-Meſſe kommt jedoch kaum mehr zum Vorſchein. Für den todkranken Mozart war das „Requiem“ nicht der künſtleriſche Rahmen zur Aufrollung eines großen ſubjektiven Phantaſiegemäldes, das alle Schauer des Überirdiſchen wachruft; er überzieht ſein „Requiem“ mit der elegiſchen, ergebungsvollen Friedensſtimmung, zu der er auch aus den erregten Sätzen den Weg findet, und flößt ihm die myſtiſchen Klänge der „Zauberflöte“, die verklärten Töne des „Ave verum“ ein.

Digitized by Google

Wenn den Dmoll-Introitus Fagotte und Bassetthörner, kurz nacheinander einsetzend und imitierend, mit einer choralartigen Melodie eröffnen, die Forte-Akkorde der drei Posaunen wie Vorboten des nahenden Gerichts vernehmbar werden, die Singstimmen nacheinander mit dem „Requiem aeternam" einfallen und gleichzeitig die unruhigen Synkopen der Geigen beginnen, oder wenn im „Confutatis" die getrennten Gruppen der Männer- und Frauenstimmen sich zu dem von tiefster Zerknirschung erfüllten, harmonisch stufenweise herabsinkenden „oro supplex" vereinigen, im „Lacrimosa" und „Hostias" der Chor zu stiller Ergriffenheit und Andacht einkehrt, dann sehen wir, was Mozarts künstlerische Persönlichkeit auch im „Requiem" hergab. Daß die „Requiem"-Musik stärker von der neapolitanischen Instrumentalmesse abbog und eine ernste, liturgische Auffassung an den Tag legte, vor allem aber auch an ihren musikalischen Höhepunkten die Spuren von Mozarts Genialität unverkennbar an sich trug, war neben der Romantik, die um die Entstehung geheimnisvolle Fäden wob, die Ursache, dem Werke mit Süßmayrs Ergänzungen auf Jahrzehnte hinaus weite Verbreitung nnd eine geradezu beherrschende Stellung in der Requiemliteratur zu sichern.

Während Mozart auf dem Krankenlager an der „Requiem"-partitur arbeitete, verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag. Eine Geschwulst an Händen und Füßen trat in Erscheinung, plötzliches Erbrechen folgte. Das „hitzige Frieselfieber", das damals in Wien grassierte und zahlreiche Opfer forderte, hatte ihn ergriffen. Geduldig fügte er sich in sein Schicksal, gütig und freundlich gegen seine Umgebung. Der behandelnde Arzt Dr. Nikolaus Closset, ein angesehener Wiener Mediziner, schritt mit dem Primarius des allgemeinen Krankenhauses zum Consilium. Der Verfall des wohl schwindsüchtigen Körpers war jedoch nicht mehr aufzuhalten, die physische Widerstandsfähigkeit des 36jährigen auf den Nullpunkt gesunken. Finanzielle Zusicherungen aus ungarischen Adelskreisen und aus Holland, die jetzt eintrafen, mochten dem Todkranken noch einige Lichtblicke in seiner traurigen Lage verschaffen.

Digitized by Google

In der Nacht vom 3. auf den 4. Dezember stellten sich plötzlich die Anzeichen des unmittelbar bevorstehenden Todes ein. Aber Mozart erlebte noch den 4. Dezember. Als gegen Abend Frau Sophie Haibel, Konstanzes jüngste Schwester, vor Mozarts Bett trat, sagte er zu ihr: „Gut, liebe Sophie, daß Sie da sind. Sie müssen heute Nacht dableiben, Sie müssen mich sterben sehen", und dann: „Ich habe ja schon den Totengeschmack auf der Zunge, und wer wird denn meiner liebsten Konstanze beistehen, wenn Sie nicht hierbleiben." Sophie sucht ihm solche Gedanken auszureden, bittet, ihrer Mutter noch erst kurze Nachricht geben zu dürfen, und verspricht, gleich wieder zu kommen. Sie eilt fort; Konstanze läuft ihr nach und fleht sie an, einen Geistlichen bei St. Peter zu holen, der „so wie von ungefähr" den Kranken besuchen solle. Als Sophie bei St. Peter anklopft, wird sie abgewiesen, da Mozart sie nicht selbst geschickt habe. Der wahre Grund der Weigerung dürfte aber wohl in Mozarts gleichgültigem Verhalten gegenüber den kirchlichen Vorschriften während der letzten Jahre zu suchen sein. Vielleicht war es auch mehr als die Mitteilung einer selbstverständlichen Sache und ein Beruhigungswort für Konstanze, wenn Mozart im verflossenen Juni der Gattin versicherte, daß er die Prozession „mit einer Kerze in der Hand" begleiten werde. Schließlich gelingt es Sophie, einen Priester zum letzten Liebesdienst zu bewegen. Als der Priester anlangt, vermag er dem Sterbenden nur mehr die letzte Ölung zu spenden. Die Gattin und Süßmayr weilen an Mozarts Schmerzenslager. Sophie kehrt zurück. Der Arzt wird gesucht; endlich findet man ihn im Theater. Er kommt, erklärt Süßmayr im Vertrauen, daß jede Hoffnung aufzugeben sei, und verordnet „kalte Umschläge um den glühenden Kopf", die den Kranken „so erschütterten, daß er nicht mehr zu sich kam". Es wird Mitternacht. Mit starren Augen richtet sich der Sterbende auf, dann sinkt er zurück und schlummert hinüber. Fünf Minuten vor ein Uhr, am 5. Dezember 1791, war Mozart verschieden.

Am Morgen benachrichtigt man auf den Wunsch des Ver-

Digitized by Google

ſtorbenen den Muſiker Albrechtsberger und van Swieten. Der Leichnam wird mit dem ſchwarzen Totengewande bekleidet und im Arbeitszimmer aufgebahrt. Der Unternehmer des Müllerſchen Kunſtkabinetts hatte bereits die Totenmaske abgenommen. Seine Exzellenz erſcheint und dringt auf ein möglichſt einfaches und billiges Begräbnis dritter Klaſſe. Frau Konſtanze verliert nun die Faſſung, die beiden Kinder waren auswärts untergebracht. Der nächſte Tag bricht an. Schneeflocken fallen hernieder. In der Kreuzkapelle bei St. Stefan umſtehen nachmittags drei Uhr einige wenige Perſonen, unter ihnen van Swieten, Salieri, Süßmayr, die Bahre. Nach der Einſegnung geht der armſelige Trauerzug durch die Schulerſtraße zum Friedhof von St. Marx. Den Leidtragenden ſchneit es zu ſtark, ſie kehren am Stubentore um. Draußen im Friedhofe läßt man den Sarg hinab in ein Gemeinſchaftsgrab zu irgendwelchen anderen Menſchen. Der Dezemberſturm fegt über die Felder. Niemand kümmert ſich um die letzte Ruheſtätte des verarmten Muſikers, nicht die Familie, noch weniger die Freundſchaft.

Sieben Jahre ſpäter dichtete Goethe ſeinen „zweiten Teil der Zauberflöte“. In ihm ſtehen die Worte, welche die Nachwelt auf Mozarts Epitaph hätte ſchreiben können:

In ſolcher feierlichen Pracht
Wirſt du nun bald der ganzen Welt erſcheinen;
Ins Reich der Sonne wirket deine Macht.
Pamina und Tamino weinen;
Ihr höchſtes Glück ruht in des Grabes Nacht.

28. Ausklang

Mozart war in eine Zeit ſtärkſter geiſtiger Strömungen und Entladungen hineingeboren. Aufklärung, Sturm und Drang, Frühromantik bezeichnen die Markſteine ihrer Zielrichtungen. Als der junge Muſiker hervortrat, war die Vielheit der Linienbewegungen Sebaſtian Bachſcher Polyphonie der harmoniſchen Homophonie gewichen, hatte ſich allmählich ein neuer Inſtrumentalſtil, der den Generalbaß abzuſtreifen ſuchte und um einen neuen Sonatenbegriff rang, herausgebildet, begannen Glucks Reformoper, die neue Buffa, franzöſiſches und deutſches Singſpiel die Schwingen zu erproben. Als der Meiſter ſtarb, hatte die Wiener Inſtrumentalkunſt in Sinfonie und Kammermuſik endgültig die Führung erlangt, war der Kampf um die Reformoper entſchieden und eine Pariſer Gluckſchule entſtanden, hatten Buffa und Singſpiel einen ungeahnten Aufſchwung genommen. Mozart gehört zu den künſtleriſchen Schöpfernaturen jener Zeit, die dieſen Siegeszug der neuen Kunſt herbeigeführt haben. Verknüpft mit den Geiſtesſtrömungen, der deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Muſik ſeiner Zeit, aber dadurch nach den Entwicklungsjahren in künſtleriſcher Selbſtändigkeit keineswegs irgendwie ſtärker beengt oder gefährdet, begründete er gemeinſam mit Joſeph Haydn den Ruhm der Wiener Inſtrumentalkunſt, die wir heute als die klaſſiſche anſprechen, ſchuf er, während ſich gleichzeitig Glucks Reformwerk durchſetzte, die neue, die Höchſtleiſtung der Gattung bedeutende Opera giocoſa und erwarb vor allem dem deutſchen Singſpiel neben der italieniſchen und franzöſiſchen Oper, und auch innerhalb des deutſchen Geiſteslebens neben dem Drama Goethes und Schillers, einen ebenbürtigen Platz. Wie er die Beziehungen zur Vergangenheit nicht löſte und an der Kontrapunktik der Bachzeit ſich ſtärkte, ſo verraten in ſeinen Werken den klaſſiſchen Rahmen durchbrechende, oft exploſiv an die Oberfläche drängende Erſcheinungen das Wetterleuchten der kommenden

Romantik. Die Entfaltung seines Wesens, seiner künstlerischen Kräfte ging vor sich inmitten stärkster innerer Hemmnisse und mannigfaltigster Einflüsse und gelangte in den Wiener Jahren zu ihrer höchsten Reife. Mozart blieb seiner Natur treu und verschmolz ihre anscheinend unversöhnbaren Gegensätze in harmonischem Ausgleich zu einer wundervollen Einheit. Seine Geistesrichtung wandte sich ab von der drohenden rationalistischen Zuspitzung seiner Zeit, er bewahrte seine deutsche Seele und gestaltete in der Musik eine Mozartsche Welt, die sein ganzes Denken und Fühlen in sich schloß, von unmittelbarstem Leben erfüllt und von hellenischer Schönheit getragen war. Den Stammesgenossen erschien er wie ein Meteor, das vor den Irrlichtern kurzlebiger Tagesgrößen immer wieder ihren Blicken entschwand. Aber schon der nächsten Generation war er das strahlende, unvergängliche Gestirn, in seinen Werken lag nach Goethes in die Zukunft weisendem Wort eine „zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt".

Diese „zeugende Kraft" von Mozarts Kunst blieb bis in die Gegenwart lebendig. Mozartsche Melodien, Motive und Wendungen hinterließen in den schaffenden Musikern aller Kulturländer einen nachhaltigen Eindruck, die Mozartismen wurden gleichsam musikalisches Gemeingut und fanden wie feststehende Lettern in den musikalischen Satz Eingang. Den Beweis erbringen die Werke von Beethoven und Schubert, von Süßmayr, Wenzel Müller, Wölfl und Peter Winter, von Sterkel, Witt, Eberl, von Reichardt, Lortzing, Conradin Kreutzer, Spohr und Marschner, von Cherubini, Paer, Rossini und Spontini, Storace, Bishop und anderen bis herauf zu Richard Strauß. Mozarts Einzelausführung der Giocosa und des deutschen Singspiels, seine Ensemblebehandlung, Züge seiner sinfonischen Arbeit, stilistische Eigentümlichkeiten wirkten fort in einer Zeit, die musikalisch unter dem Zeichen der Romantik stand. Seine Instrumentationskunst, die Sprechgewalt, der Farbenton und der solistische Bläserklang seines Orchesters boten die reichsten Anregungen und machten sich fühlbar bis in die Werke Richard Wagners und Gustav Mahlers. In

Digitized by Google

das Orchester der Simon Mayr, Meyerbeer und Berlioz ergossen sich zwei Ströme, von denen der eine von den französischen Instrumentationskünstlern, der andere jedoch von Mozart ausging. Allein nicht nur einzelne Elemente von Mozarts Kunst, sondern auch ganze Werke wurden die Vorbilder und gaben Anstoß zu den mannigfachsten Versuchen und Weiterbildungen. Von Brahms' Serenaden führt die Brücke zurück zu Mozarts Gesellschaftsmusik. „Figaros Hochzeit" wurde der Ausgangspunkt des modernen musikalischen Lustspiels, der „Don Giovanni" der Ahne der Dämonenoper, der Marschners „Hans Heiling" und Wagners „Fliegender Holländer" entsprossen. Die „Zauberflöte" erlebte zweite Teile, dichte Fäden laufen von ihr zur deutschen romantischen Oper des folgenden Jahrhunderts.

So ganz andere Richtungen die Musik im 19. Jahrhundert einschlug, der Geist Mozarts ist aus ihr nicht mehr gewichen. Nicht allein in den künstlerischen Wirkungen, die er auf die schaffenden Künstler und die musikalischen Bewegungen ausübte, wird er spürbar, Mozarts musikalische Welt wurde das Symbol eines Kunstideals, zu dem spätere Generationen immer wieder sehnsuchtsvoll aufblickten. Inmitten der musikalischen Gärungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts erscholl der freilich auch mißverständliche Ruf „Zurück zu Mozart", inmitten der Strömungen des musikalischen Impressionismus und Expressionismus entfaltete sich eine Mozartrenaissance, die nicht allein in der musikhistorischen Forschung, sondern vor allem auch in der häuslichen und öffentlichen Musikpflege ihren Ausdruck findet. Wissen wir heute auch nicht mehr, wo Mozarts sterbliche Überreste ruhen, Mozart lebt in seinen unvergänglichen Meisterwerken, als ein Vorbild musikalischen Schaffens, als ein Genius, der in den Zeiten des Elends tröstend aufrichtet und, solange sein Wirken nicht erlischt, die Hoffnung auf geistige Erneuerung gibt.

Digitized by Google

Mozart am Klavier

Stich von G. A. Sasso nach Zeichnung von J. Boyo

Mozart mit der Notenrolle

Stich von E. Thelott (Staats-Bibliothek zu Berlin)

Digitized by Google

Konstanze von Nissen, geb. Weber, verwitwete Mozart
Ölbild aus dem Jahre 1802 von Hans Hansen (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Die Söhne Mozarts, Wolfgang und Karl

Ölbild von Hans Hansen (Mozartmuseum)

Digitized by Google

Mon très cher Père!

Vienne ce 12 de Janvier 1782

Handschrift eines Briefes Mozarts an seinen Vater vom 12. Januar 1782

Auf ⅔ verkleinert (Mozartmuseum)

No 12:
bey Hofmeister
Fug
Cembalo 1mo
Cembalo 2do
1mo
2do

Notenschrift Mozarts: Fuge für 2 Klav

Auf ⅔ verkle

Digitized by Google

ale.
Prest.
di Wolfgango Amadeo Mozart
vienna li 29 di decembre 1783
No 82

ungsvermerk: Wien 29. Dezember 1783
r, Ridgehurst)

Digitized by Google

K.K. Priv.
L. II.
Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauſpieler in dem kaiſerl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erſtenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine groſse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Perſonen

Der Anfang iſt um 7 Uhr.

Theaterzettel der ersten Aufführung der „Zauberflöte"
30. September 1791 (Mozartmuseum)

Anhang

Digitized by Google

A. Anmerkungen, Quellennachweise, Zusätze

Über die Fundorte der handschriftlichen Quellen gibt das Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts von Ludwig von Köchel, Leipzig 1862, 2. Auflage von Graf Paul Waldersee, 1905, Aufschluß. An gedruckten Hauptquellen sind zu nennen:

Mozarts Werke, Kritische Gesamtausgabe in 24 Serien, herausgegeben von Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig von Köchel, Gustav Nottebohm, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Graf Paul Waldersee, Franz Wüllner, Leipzig 1876–1886.

Die Briefe Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe in vier Bänden und einem Bildersupplement, herausgegeben von Ludwig Schiedermair, München 1914.

Über die Mozartliteratur, bei der von den zahlreichen populären, unselbständigen Biographien abgesehen wurde, ist bereits im Vorwort das Wichtigste gesagt. Eine bibliographische Zusammenstellung bringen Oskar Fleischer, Mozart, 1900, Anhang, und neuerdings mit kritischen Bemerkungen B. A. Wallner, Neuere Mozartliteratur, Neue Musikzeitung, Stuttgart 1918.

In den Anmerkungen wurde von dem ausführlichen Nachweis der musikwissenschaftlichen Belege, soweit sie sich auf die stilkritischen und ästhetischen Einzelheiten von Mozarts Werken und der zeitgenössischen Musik beziehen, Abstand genommen. Ihre Mitteilung hätte unter Heranziehung der Notenmaterialien einen Band für sich erfordert, den ich, wenn auch schweren Herzens, unterdrückte.

In den Anmerkungen sind folgende Abkürzungen gewählt:

Mozarts Werke, Kritische Gesamtausgabe in 24 Serien (s. oben) = Gesamtausgabe.

Die Briefe Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe (s. oben) = Br.

Franz Niemtschek, Leben des Kapellmeisters Mozart, 1798 = Niemtschek.

N. von Nissen, Biographie W. A. Mozarts, 1828 = Nissen.

G. Nottebohm, Mozartiana, 1880 = Nottebohm.

Otto Jahn, W. A. Mozart, 1856/59, 4. Auflage 1905/07 = Jahn.

T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, W. A. Mozart, 1911 = Wyzewa und St. Foix.

L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis (s. oben) = K.

Erſtes Buch

1.

S. 3. Salzburger Emigranten. Vgl. C. Fr. Arnold, Die Vertreibung der Salzburger Proteſtanten und ihre Aufnahme bei den Glaubensgenoſſen, 1900; Derſelbe, Die Ausrottung des Proteſtantismus in Salzburg, 1900.

S. 4. Augsburger Mozartfamilien. Vgl. A. Buff, Mozarts Augsburger Vorfahren, Zeitſchr. des hiſtor. Vereins für Schwaben und Neuburg, 18. Jahrgang 1891. Leopold Mozarts kühles Verhältnis zu ſeinen Geſchwiſtern. S. die noch unveröffentlichten Briefe aus dem Jahre 1755.

S. 5. Leopold Mozarts Univerſitätsſtudien. Vgl. F. W. Marpurg, Hiſtoriſch-Kritiſche Beiträge zur Aufnahme der Muſik, 1757, 3. Band; A. J. Hammerle, Mozart und einige Zeitgenoſſen, Salzburg 1877; ferner Br. I, S. 78 f. — Salzburger Bauten. Vgl. L. Hübner, Beſchreibung der hochfürſtlich-erzbiſchöfl. Haupt- und Reſidenzſtadt Salzburg, 1794. — Salzburger Hofmuſik. M. Seiffert, Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, Denkmäler der Tonkunſt in Bayern, IX/2, 1908.

S. 6. Aufmerkſamkeit des Erzbiſchofs. M. Seiffert a. a. O. S. 17 irrt, wenn er damals ſchon den Grafen Sigismund von Schrattenbach regieren läßt, der erſt 1753 den erzbiſchöflichen Stuhl übernahm. — Leopold Mozarts Anſtellung. Bei Marpurg a. a. O. wird das Jahr 1743 als der Zeitpunkt des Dienſtantritts in der Hofkapelle bezeichnet, in ſeinem Geſuch vom Auguſt 1778 (ſ. Br. IV S. 65) erklärt Leopold Mozart, bereits „38 Jahre dem hohen Erzſtift zu dienen". Beide Angaben ſind richtig, in die 38 Dienſtjahre war die Tätigkeit im Hauſe Thurn und Taxis miteingeſchloſſen.

S. 8. Kirchen- und Hofkalender. Größere Auszüge für das Jahr 1757 gibt M. Seiffert a. a. O. — Gilowskys Hofdiarium. Vgl. Fr. Pirckmayer, Salzburger Zeitung von 1886. — Ueber Fischietti vgl. R. Engländer in der Zeitſchr. für Muſikwiſſenſchaft, II, 1920.

S. 9. Colloredos Ordnungserlaſſe. S. die ausführlichen Schilderungen in den Br. III und IV. — Die Stadt Salzburg. Vgl. K. Risbeck, Briefe eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland, I, 1783. Ad. Steinhauſer, Ueber den Profanbau und das ſalzburgiſche Bürgerhaus, Landeskunde-Mitteilungen XXVIII, 1888. Br. III und IV. — „burleskes Stücklein." Br. IV S. 175.

S. 10. Burleske Volksgeſänge. Vgl. D. Schubart, Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt 1806, S. 158. — Neigung fürs Theater. Vgl Risbeck, a. a. O. S. 207. — Altbayeriſche Luſt am Theaterſpielen. Vgl. Joſ. Nadler, Entwicklungsgeſchichte des deutſchen Schrifttums, 1914, S. 19. — Leopold Mozarts Verheiratung. S. das Heiratsprotokoll bei Jahn II, Beilagen. Br. III, S. 129. Das von Niſſen, S. 12, angegebene Jahr 1743 iſt wohl auf die Heiratsabſicht zu beziehen.

S. 11. Leopold Mozarts Perſönlichkeit. Br. III und IV.

S. 13. Leopold Mozarts Kompoſitionen. Vgl. M. Seiffert a. a. O.

S. 14. „Haupterbteil vom Vater". Wyzewa und St. Foix, I, S. 8, verſteigen ſich zu der Aeußerung: „De naissance, Mozart n'a rien dû à son père". — Reminiſzenzen. Vgl. M. Seiffert a. a. O. In dieſem Zuſammenhang darf auch darauf hingewieſen werden, daß Kompoſitionen Leopold Mozarts lange für die Wolfgangs angeſehen wurden.

S. 15. Affektenlehre. Vgl. H. Kretzſchmar im Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters für 1911, S. 76. — Leopold Mozart als Lehrer. Sein Unterricht in Salzburg war ſehr begehrt. Auch auswärtige Schüler fanden immer wieder zu ihm den Weg. — Grimms Urteil über Leopold Mozart: Correſpondance littéraire von 1766. — „Der Mann mit den klugen Augen". Reminiſcenſes of Michael Kelly, London 1826, die muſikaliſchen Kapitel in deutſcher Überſetzung in der Allg. muſik. Zeitung, 1880 S. 177 ff.

S. 16. Maria Anna Mozarts Perſönlichkeit. Br. IV.

S. 17. „Derbheiten der Ausdrucksweiſe." Die damalige Zeit dachte hierüber anders als die Gegenwart und erlaubte ſie auch in beſſeren Bürgerskreiſen.

S. 18. Wolfgangs Geburt. Leopold Mozarts Brief an J. J. Lotter in Augsburg vom 9. Februar 1756: „. . . Die Nachgeburt aber hat man ihr wegnehmen müſſen. Sie war folglich erſtaunlich ſchwach." Ein Horoſkop, das damals noch vielfach geſtellt wurde, beſitzen wir über Wolfgang nicht. In der Salzburger Taufmatrikel ſtehen die Vornamen: Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Theophilus. Den Rufnamen Wolfgang erhielt er nach dem Großvater mütterlicherſeits. Über die Ernährung des Säuglings ſ. Br. II, S. 228.

2.

S. 19. Wolfgangs frühe Jugendzeit. Mitteilungen bei Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1791, 1793, Niemtſchek, S. 3 ff., Niſſen, S. 14 ff., Nottebohm, S. 96 ff., M. Sattler, Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 1868. S. 156 ff., J. A. Schachtner (mitgeteilt von Jahn I), Br. III, IV. Vgl. auch A. Dyroff, Über das Seelenleben des Kindes, 1911, S. 87 ff.

S. 22. Die erſte Wiener Reiſe. Die Reiſebriefe Leopold Mozarts, Br. IV.

S. 25. Das Notenbuch von 1762. Vgl. die ausführlichen Unterſuchungen von H. Abert im Gluckjahrbuch, III, 1917.

3.

Die Reiſebriefe Leopold Mozarts, Br. IV; Schlichtegroll, Niemtſchek, S. 8 f., Nottebohm, S. 97.

S. 28. Goethes Teilnahme an der Frankfurter Akademie. Geſpräche mit Eckermann, Weimar 3. Februar 1830, wo Goethe den bildhaften Eindruck hervorhebt, während er das Weſentliche wohl als bekannt vorausſetzt. — Zur Akademie vgl. Belli-Gontard, Leben in Frankfurt V, S. 25. — Grimms Urteil. Correſpondance littéraire vom 1. Dezember 1763.

S. 29. Aufzeichnungen von D. Barrington. Philoſophical Transactions, Band 40, London 1770, S. 54 ff. — Leopold Mozarts Reklame. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867, S. 122 ff.

S. 30. Zürich. M. Fehr, Neue Züricher Zeitung, April 1918. — Biberach. Vgl. Chriſtmann, Muſikal. Korreſpondenz von 1790, S. 164. — Paganellis Klavierſammlung. Wyzewa und St. Foix, I, S. 33.

S. 31. Jommelli in Ludwigsburg. Vgl. H. Abert, N. Jommelli, 1908, S. 79.

S. 32. Pariser Verlagskataloge. Vgl. M. Brenet, Les concerts en France, 1900, Kapitel VII. — Joh. Schobert. Hugo Riemann, Ausgewählte Werke von J. Schobert, Denkmäler deutscher Tonkunst, Band 39, 1909. Wyzewa und St. Foix, I, S. 65 ff. Diese gehen zu weit, wenn sie Schobert vollends zum französischen Musiker stempeln.

S. 34. Londoner Musik. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, a. a. O. S. 70 ff.

S. 35. J. Christian Bach. Vgl. M. Schwarz, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, II, 1900; Hugo Riemann, Präludien und Studien III; Hermann Abert in der Zeitschr. für Musikwissenschaft, I, 1919. — Mitteilungen der Schwester. Nottebohm, S. 99.

S. 37. Die Musik Abels. Vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 150. — Chr. Smith. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 94. — J. Haydns Klaviersonaten in den Niederlanden. Wyzewa und St. Foix, I, S. 142. — Rückreise in Paris. Während dieses zweiten Pariser Aufenthalts entstand Wolfgangs Kyrie K. 33, das französische Spuren aufweist. Wilhelm Kurthen, Studien zu Mozarts kirchenmusikal. Jugendwerken, Zeitschr. für Musikwissenschaft, III, 1921, S. 200 ff.

S. 38. Wolfgangs früheste Sonaten. Hierzu gehört auch K. 9a, das mit K. Anhang 203 identisch ist.

S. 39. Händels Töne. K. 15. — Experimente mit dem vierhändigen Klavierstück. Vgl. Ed. Tack, Die Anfänge der vierhänd. Klaviermusik, Bonner Dissertation 1914. — Arien. In die Londoner Zeit gehört auch das vierstimmige Madrigal „God is our Refuge" (K. 20). W. Kurthen a. a. O. S. 199 f.

S. 40. Drei Klavierkonzerte (K. 107). Noch unveröffentlicht. Handschrift in der Staatsbibliothek Berlin. — „Galimathias musicum" (K. 32). Über die verschiedenen Fassungen vgl. Jahn I, Ch. Malherbe, Riemann-Festschrift, 1909, Wyzewa und St. Foix, I.

S. 41. Unterschobene Werke. K. 18 ist nicht eine Sinfonie Mozarts, sondern Abels (op. 7). Wyzewa und St. Foix, I. Die in der früheren Mozartliteratur an diese Sinfonie geknüpften Bemerkungen sind demnach hinfällig.

S. 42. Fremde Mitarbeit in Wolfgangs Kompositionen. Vater Leopold (Br. IV) schreibt selbst unterm 3. Oktober 1764: „. . . Mir ist leid, daß einige Fehler im Stechen und in der Verbesserung nach geschehener Correktur stehen geblieben . . . daß sonderheitlich in oeuvre II in dem allerletzten Trio 3 Quinten mit der Violin stehen geblieben, die mein junger Herr gemacht, ich dann corrigiert, und die alte Md. Vendomme aber hat stehen lassen." — Londoner Skizzenbuch. Vollständige Ausgabe durch G. Schünemann, Leipzig. Vgl. hierzu die Besprechung von A. Heuß in der Zeitschr. der Intern. Musikgesellschaft, X, S. 181.

4.

S. 45. Wolfgangs Übermut und Märchenträumen. Schlichtegroll, Niemtschek, S. 13. — Quartheft von 41 Blättern. Vgl. S. J. Tane-

Digitized by Google

jews Ausführungen im 33. Jahresbericht des Mozarteums, Salzburg 1914, S. 29 ff.

S. 46. Klavierkonzerte K. 37, 39, 40, 41. Wolfgangs Vorlagen sind durch Wyzewa und St. Foix, I, aufgedeckt worden. — „Schuldigkeit des ersten Gebots." In diese Zeit gehört auch die Tenorarie, K. 36. Vgl. Gilowskys Hofdiarium vom 21. Dezember 1766. — Grabmusik K. 42. Hierzu schrieb Wolfgang um 1775 ein kleines Rezitativ und einen Schlußchor.

S. 47. Hasse. Schon Nissen S. 120 weist für diese Zeit ausdrücklich auf Wolfgangs Beschäftigung mit Hasse hin. — Offertorien-Motette K. 34. W. Kurthen a. a. O. S. 202 ff. — Verlorene Instrumentalmusik. Vater Leopolds Verzeichnis von 1768; Jahn II, Beilagen.

5.

Die Reisebriefe Leopold Mozarts, Br. IV, die Mitteilungen der Schwester bei Nottebohm, P. Dominicus Hagenauers Tagebuch von 1769 in den Monatsheften für Musikgeschichte V, 1873, S. 122.

S. 50. G. d'Affligio. A. v. Arneth, Geschichte Maria Theresias, 9. Band 1879, S. 271 ff. Die Schreibart Affligio findet sich bei Vater Leopold, auch bei der Kaiserin Maria Theresia. — Vater Leopolds Beschwerdeschrift an den Kaiser. Nissen, S. 145 ff. — „Bastien und Bastienne". Merkwürdigerweise berichten weder Vater Leopold noch die Schwester, noch Schlichtegroll und Niemtschek von der Entstehung des Singspiels. — Kirchenstücke für die Waisenhauskirche. Vgl. den Bericht des Wiener Diariums von 1768 Nr. 99.

S. 51. G. Bonno. Vgl. E. Wellesz in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XI. — Dritte neapolitanische Opernschule. Ich bezeichne diese neben der Scarlatti- und Porporarichtung als dritte. — Hasses Urteil. Briefe im Museo civico in Venedig. Auszüge mitgeteilt von Hermann Kretzschmar, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft III, S. 263 ff. und C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, 1906, S. 430 ff. Merkwürdigerweise schweigt Hasse über die „Finta semplice" und erwähnt erst im September 1769 Mozarts. — Gegenparteien. Von diesen spricht schon Ch. Burney, The present state of music in Germany . . ., 1773/75, 2. Band S. 172.

S. 53. N. Piccinni. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 269, H. Abert, Petersjahrbuch für 1913. — Wiener Literatenkreis. Vgl. H. M. Richter, Geistesströmungen, 1876, S. 145 ff. — Hillers Lisuart in Wien. Textbuch der Sammlung Schatz in Library of Congreß zu Washington, Sonnecks Katalog, I, S. 689.

S. 54. Wiener Akademien. Vgl. Ed. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, 1869, S. 5 f. — Hasses Kirchenmusik in Wien. Hierauf weisen auch die Bestände Hassescher Kirchenmusik in österreichischen Bibliotheken. Vgl. W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, 1911. — Coltellini. Die Annahme, daß Coltellini das Libretto der „Finta semplice" geschrieben hat, ist in der Mozartforschung unbestritten. Scheint aber nicht doch eine Verwechslung mit der „Finta giardiniera" vorzuliegen, deren Text von Coltellini herrühren dürfte? Vgl. G. Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di R. Calsabigi, 1907, S. 89, 215.

S. 55. Erinnerungen an den Vater. Die erste Fassung der Arie

Fracassos (Nr. 5) bringt eine rollende Figur, die Vater Leopold gerne benutzt. Die zündende Melodie im Orchesterritornell von Nr. 13 ist in Vater Leopolds Clarinokonzert vorgebildet.

S. 56. Zarte und innige Melodie des Polidoro. Das Stück 7 ist eine etwas veränderte Wiederholung der Arie 8 aus der „Schuldigkeit des ersten Gebots". Über den Grund dieser Herübernahme gehen die Ansichten auseinander. — Beurteilung der „Finta semplice". Jahn, I, schätzt die Oper unverdientermaßen hoch ein; aber schon L. v. Sonnleithner hatte in der Caecilia, 1844, S. 240 einen anderen Standpunkt vertreten.

S. 57. „Bastien und Bastienne". Nissen nennt S. 127 den Freund der Mozartschen Familie, A. Schachtner, als Textdichter des Singspiels. Vielleicht beruht dies auf einem Irrtum, vielleicht hatte aber auch Schachtner eine eigene Nachbildung der französischen Parodie versucht. In Vater Leopolds Verzeichnis von 1768 ist das Singspiel vor der „Finta semplice" aufgezählt. Vielleicht hatte Wolfgang einige Stücke von Schachtners Text komponiert und diese dann in Wien für Weiskerns Text benutzt. — Daß die ersten Takte der „Intrada" des Singspiels an Beethovens Eroicathema erinnern, ist immer wieder erwähnt worden. Vielleicht liegt hier eine gemeinsame Quelle vor. Aber welch ganz andere Gestaltung erfährt das Eroicathema schon nach einigen Takten. — Das Stück 11 ist 1768 mit einem andern Text „Daphne, deine Rosenwangen" (K. 52) zugleich mit dem Lied „An die Freude" (K. 53) in Gräffers „Neuen Sammlung zum Vergnügen und Unterricht" erschienen.

S. 58. Wiener Sinfonien. Nach Wyzewa und St. Foix I, S. 207 f. gehört K. 43 in die Olmützer Zeit. In diese mag auch das Duett „Ach, was müssen wir erfahren" K. Anhang 24a fallen. — Wolfgang hatte in einer Zeit, in der noch keine endgültige Scheidung zwischen Opern- und Konzertsinfonie vollzogen war, die Sinfonie K. 45 mit Abänderungen als Opernsinfonie zur „Finta semplice" übernommen. — Menuetts. Nach Köchel entstand in dieser Wiener Zeit auch das Menuett K. 64.

S. 59. „Kontrapunktische Kirchensachen". Vgl. Marpurg, historisch-kritische Beiträge, 1757, III, S. 183. — Stilus mixtus. Vgl. M. Spieß, Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, 1746, S. 161. — Solemnis- und Brevis-Messe K. 139, 49. W. Kurthen, a. a. O. S. 209 ff.

S. 60. Kirchenmusik des Vaters. Vgl. z. B. das Dona nobis in Vater Leopolds Adur-Messe mit dem Dona nobis in K. 49. Für das Wiener Waisenhausfest geschriebene Stücke. Das Offertorium und das Trompetenkonzert scheinen verloren.

S. 62. Salzburger Aufführung der „Finta semplice". Hierfür diente wohl auch die Licenza K. 70. — Stücke für bestimmte festliche Salzburger Gelegenheiten. Vgl. P. Dominicus Hagenauers Tagebuch, a. a. O., S. 122. Einige dieser Stücke scheinen verloren. — Dominicus-Messe, K. 66. Vgl. Br. I, 25, III, 154. Es ist vielleicht kein Zufall, daß im Kyrie ein Cassationsmotiv Wolfgangs auftaucht.

S. 63. Prädikat eines Konzertmeisters. P. Dominicus Hagenauers Tagebuch, a. a. O.

6.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III; ferner die Mitteilungen der Schwester bei Nottebohm.

S. 67. Wolfgangs Fingerring. Nissen, S. 212. — Galianis Bemerkungen. Ausgabe von Galianis Briefen durch L. Perey und G. Maugras, 1881, I, S. 191 f.

S. 69. Venedig. Zu Mozarts Verkehr bei der Nobilität vgl. Br. III, S. 100, aber auch die anders lautenden Mitteilungen von Ortez an Hasse (Mennicke a. a. O. S. 431). — Schulz in Venedig. Otto Rieß, Schulz' Leben in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XV.

S. 70. Wolfgangs kritische Augen. Vgl. A. Heuß, Mozart als Kritiker, in der „Musik" IV, 1.

S. 75. Wolfgangs Urteil über Jommelli. Übrigens urteilte auch Heinse ähnlich, wenn er über Jommellis „Demofoonte" schrieb: „Es ist ein netter, aber meistens zu gelehrter und künstlicher Stil, und wenig Natur darin."

S. 76. Akademien der italienischen Kunstfreunde. Vgl. z. B. das Programm von Wolfgangs Konzert in Mantua, Nissen, S. 173. — Veroneser Zeitung. Nissen, S. 169. — Sammartini. Wyzewa und St. Foix gehen in der übermäßig hohen Einschätzung dieses Künstlers („le genie de Sammartini") wohl zu weit.

S. 77. Wolfgangs italienische Sinfonien. Wyzewa und St. Foix I, S. 291, 306 setzen in diese Zeit noch die kleine Sinfonie K. 100 a, ferner die „Rom 25. April 1770" datierte Sinfonie K. 81. Ob letztere Wolfgang oder dem Vater zuzuschreiben ist, darüber sind die Meinungen geteilt. Vgl. M. Seiffert a. a. O. S. 38. — Vielleicht gehört auch der Contratanz K. 123 in diese Zeit. Vgl. Br. III, S. 36.

S. 78. Cantus firmus-Arbeiten. K. 89a abgedruckt bei O. Jahn I. Von den Kirchenstücken K. 90, 92 sind bisher nur einige Takte bekannt geworden. — Das von Wyzewa und St. Foix in den Februar 1770 verlegte Offertorium K. 117 fällt in die Zeit vor der Abreise nach Italien. W. Kurthen a. a. O. S. 351 ff.

S. 79. Mitridate. Über die Handschriften sowie die Entwürfe zu einzelnen Arien gibt der Revisionsbericht der Gesamtausgabe Aufschluß.

S. 81. Behandlung des Secco. In H. Kretzschmars Ausführungen über Wolfgangs Secco (Ges. Aufsätze, II, S. 262) ist demnach der „Mitridate" auszunehmen.

S. 82. Beurteilung des „Mitridate". Gegen Jahns Beurteilung der „Mitridate"-Musik, nach der die „Mängel nicht aus einer jugendlichen Unsicherheit Mozarts, sondern aus der herrschenden Auffassung jener Zeit hervorgegangen" sind, hat bereits Fr. Chrysander (Allg. musik. Zeitung XVI, XVII, 1881/82) Front gemacht und den „Mitridate" mit der italienischen Produktion der Zeit in Zusammenhang gebracht. H. Kretzschmar (Ges. Aufsätze, II, S. 260 ff.) ist ihm hierin gefolgt. Trotzdem wurde Jahns Urteil bis in die jüngste Zeit unbesehen nachgeschrieben.

S. 83. Eberlins Einfluß. Vgl. Eberlins c dur Messe, Handschrift der Münchener Staatsbibliothek. — Einfluß Joseph Haydns. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 361 f. — Triosonaten als Messeeinlagen. Br. I, S. 53 „la Sonata all' Epistola".

S. 84. Hasses Oratorien. Vgl. L. Kamienski, Die Oratorien von J. A. Hasse, 1912.

Digitized by Google

7.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III.

S. 87. Hasses „Ruggiero". Handschriftliche Partitur in der Dresdener Staatsbibliothek. Vgl. die Briefstelle bei Mennicke a. a. O. S. 433. — Sinfonie K. 98. Die Verfasserschaft dieser Sinfonie ist nicht unbestritten. — Eröffnungsstück der Serenade. Der ursprünglich beabsichtigte, dann aber ausgeschiedene 3. Satz der Ascaniosinfonie ist wohl K. 120. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 402. — Neuer Opernvertrag für Venedig. Abgedruckt bei Jahn II, Beilagen. — Maria Theresias Äußerungen über Mozarts. A. von Arneth, Die Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, 1881, 1. Band, S. 93.

S. 88. Bestürzung der Salzburger. Koch-Sternfeld, Die letzten 30 Jahre des Hochstifts und Erzbistums Salzburg, 1816, S. 36 ff. — Gehalt als Konzertmeister. Pirckmayer a. a. O.

S. 89. Wolfgangs geringe Freude am „Sogno di Scipione". Vgl. Revisionsbericht der Gesamtausgabe. — Datierungen der Salzburger Sinfonien. Köchels Verzeichnis. — Suiteneinschlag. Vgl. den Gavotten- und Musettenton in K. 132, 4. Unter diesem Gesichtspunkt erklärt sich wohl auch die Existenz zweier Andantesätze.
(op. 15) mag Wolfgang gekannt haben. — Salzburger Kirchenmusik.

S. 90. Streichquartette. Auch die Streichquartette von Chr. E. Graf Wyzewa und St. Foix I, setzen in diese Zeit noch das „Tantum ergo" K. 197, das in seiner matten Schreibart vielleicht gar nicht von Wolfgang stammt, ferner die 6 Menuetts K. 164. — Sakraments-Litanei K. 125. Vgl. Michael Haydns Litanei vom 8. April 1764, Handschr. in der Berliner Staatsbibliothek. Das von Wolfgangs Hand herrührende „Pignus", K. Anhang 239, stammt aus dieser Litanei. Vater Leopolds Litanei bei M. Seiffert a. a. O.

8.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III.

S. 93. Gamerra. Vgl. M. Landau, Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert, 1899, S. 507, L. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, 1907, I, S. 242.

S. 97. Bläser-Divertimento K. 186. Wie in dem in Italien geschriebenen Divertimento K. 113 werden auch hier Klarinetten verwendet. Das Divertimento könnte aber wie das 6. Quartett K. 160 auch in die unmittelbar folgende Salzburger Zeit fallen. Vgl. K. 166.

9.

Die Briefe Wolfgangs und des Vaters, Br. I, III.

S. 100. Geographische Betrachtungen. Wahrscheinlich benutzte Wolfgang auch das Geographiebuch von P. Anselmo Desing, München 1756.

S. 101. Der neue erzbischöfliche Herr. War Hieronymus von Colloredo in seiner Jugend ein Zögling des Collegium Germanicum in Rom, was nicht unbestritten feststeht, so könnte die dortige Erziehung auf seine kirchenmusikalischen Anschauungen bestimmend eingewirkt haben.

S. 102. Beziehungen zu Gebler. Vgl. R. M. von Werner, Aus dem Josephinischen Wien, 1888, S. 51.

S. 103. Mitteilungen Ch. Burneys. The present state of music in Germany, the Nederlands and United Provinces, 1773. Burneys Mitteilungen beziehen sich auf die Zeit bis 1772.

S. 104. A. Salieri. 1770: „Le donne letterate", „L'amore innocente"; 1771: „Don Chisciotte", „Armide"; 1772: „La fiera di Venezia", „La secchia rapita"; 1773: „La locandiera". — Serenade für Andretter. Der nach dem Autograph 1772 geschriebene Marsch K. 189 wurde wohl der Serenade einverleibt. Wyzewa und St. Foix II, S. 53 vermuten, daß auch hier ein zweisätziges Violinkonzert eingeschoben wurde. — Divertimento K. 205. Wyzewa und St. Foix II, S. 85 weisen darauf hin, daß der Marsch K. 290 im Hinblick auf die Besetzung zu diesem Divertimento gehören und daher nicht erst 1777 entstanden sein könnte. — Messe und Messenfragmente K. 115, 221, 326. Meine gemeinschaftlichen Untersuchungen mit W. Kurthen ergaben schon im Hinblick auf die Bologneser Klausurarbeit die Unhaltbarkeit der These von Wyzewa und St. Foix I, S. 323, 388, wonach diese Stücke in die Jahre 1770/71 verlegt werden können. — Jos. Haydns Kontrapunktische Streichquartette. Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayrische Monatsschrift 1900. — Wyzewa und St. Foix I, S. 503 ff. setzen die Klavier-(Violin)-Sonaten, K. 55—60 für die letzte Mailänder Zeit 1772/73 an, während sie eher in diesen Wiener Monaten entstanden sein könnten. Nach meiner Ansicht, die sich zurzeit freilich noch nicht vollständig auf dokumentarische Zeugnisse stützen läßt, handelt es sich aber bei diesen Sonaten nicht um Mozartsche Originalarbeiten.

S. 106. Messefragmente. Die stilistischen Züge machen es nicht unwahrscheinlich, daß auch das Messenfragment K. 116 in diese Zeit gehört. Daß K. 326 weder nach der ersten italienischen Reise, wie Wyzewa und St. Foix I, S. 389 annehmen, noch in späteren Jahren, etwa 1779, wie Köchel meint, geschrieben wurde, dürfte der polyphone Satz dartun, der einerseits schon eine gewisse Gewandtheit, andrerseits aber auch Unbeholfenheiten zeigt. Nach „sancte" fehlt der Name des Heiligen. Wolfgang komponierte das Stück also nicht für eine bestimmte Kirchenfestlichkeit, den Namen des Heiligen wollte er nach Bedarf später einfügen.

S. 107. Klavierkonzert K. 175. In Wien schied Wolfgang den ursprünglichen dritten Satz aus und setzte an seine Stelle im März 1782 ein Rondo K. 382. — Streichquintett K. 174. Für den dritten und vierten Satz liegen zwei zeitlich getrennte Fassungen vor: die letzte Fassung fällt in diese Zeit. Hier sind wohl auch die für Salzburger Tanzfeste geschriebenen Menuetts K. 176 (datiert Dezember 1773, ungedruckt) sowie nach Ed. Tack a. a. O. eine vierhändige Klaviersonate K. 358 einzureihen. — Kirchenstücke. Das von Köchel ins Jahr 1773 verwiesene Offertorium K. 177 ist nach M. Seiffert a. a. O. nicht von Wolfgang, sondern vom Vater Leopold.

S. 109. Choralmotiv. Das f g b a-Motiv aus der Intonation des Magnificat, das schon die alten Niederländer Meister benutzten, war der Zeit geläufig. Joseph Haydn verwendet es wiederholt, z. B. in der es dur-Sinfonie 11 und der d dur-Sinfonie 13. Wolfgang nimmt es immer wieder auf bis in den Schlußsatz der Jupitersinfonie K. 551. — G moll-Sinfonie von 1773. D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien, 1900,

S. 42, 57, 69, 75 ff. hat zuerst auf den besonderen Charakter dieser Sinfonie stärker aufmerksam gemacht. Es bedarf wohl kaum eines besonderen Hinweises, daß die g moll-Tonart von Mozarts Zeit der Tonhöhe nach nicht der heutigen entsprach, da sich die Stimmung seitdem verändert hat.

S. 113. Münchener Schauspiel. Vgl. P. Legband, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrh., München 1904. Münchener Opernverhältnisse. Vgl. A. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865 (eine mit Vorsicht zu benutzende Quelle), die Berichte des Legationssekretärs Unger im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, R. Engländer, im Gluck-Jahrbuch II, 1915.

S. 116. Anfossi. Handschr. Partitur von Anfossis „Finta giardiniera" in der Staatsbibliothek Dresden. — Beecké. Vgl. L. Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. IX. Wyzewa und St. Foix II, übergehen Beecké vollständig. Handschriftl. Klaviermusik Beechés in der fürstlichen Bibliothek Maihingen bei Nördlingen.

S. 117. Jeunehomme in Salzburg. Wyzewa und St. Foix II, S. 354 sprechen diese Vermutung aus.

S. 118. „Finta giardiniera". Von der Originalfassung ist eine zweite Fassung, die um 1780 vorgenommen wurde, zu unterscheiden. — Coltellini. Vgl. die Anmerkung zu S. 54. —

S. 119. Tauben-Arie. Nach Nissen, Anhang S. 74, ist dieses Stück „hier und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden".

S. 121. „Re pastore". Als Erweiterungsteile der Re pastore-Ouverture sind vielleicht die beiden Sätze K. 102 und 214 anzusehen, wie K. 121 den Schluß der Finta giardiniera-Ouvertüre bilden könnte.

S. 123. Serenaden. Zu K. 203 gehört der Marsch K. 237, zu K. 204 der Marsch K. 215. Nach Wolfgangs eigener Angabe auf dem Autograph ist der Marsch K. 249 für die Serenade K. 250 geschrieben. — Divertimenti. Zu K. 247 gehört der Marsch K. 248. — Violinkonzerte der Serenaden. Diese Violinkonzerte als besondere Werke für sich aufzufassen und zu klassifizieren, wie dies Wyzewa und St. Foix II, tun, geht zu weit.

S. 124. Töne einheimischer Volksmusik. Wyzewa und St. Foix II, übersehen diese und finden (S. 245, 272) nur „les caractères d'une ariette française" oder „l'allure et le rhythme d'un refrain français".

S. 125. Klagen. Nicht hierher gehören die gmoll-Trios in K. 240, 287. — Kammermusikalische Behandlung. H. Daffner („Die Musik", VI/1) tritt dafür ein, daß Wolfgang unter „Basso" das Cello verstanden wissen will.

S. 126. Vorbild Michael Haydns und der anderen Salzburger Musiker. Wyzewa und St. Foix II, S. 300, machen auf die Beziehungen zu den Divertimenti Michael Haydns aufmerksam. Vgl. aber auch die Divertimenti Leopold Mozarts. — Im Baß des dritten Notenbeispiels Wolfgangs Lieblingsmotiv f g b a.

S. 128. Violinkonzerte. Das Adagio K. 261 ist ein für den Salzburger Geiger Brunetti nachträglich (1776) geschriebenes Stück zu K. 219. Das Rondeau K. 269 gehört zu K. 207, vgl. Br. III, S. 210. Das Violinkonzert in es, K. 268, ist, wie schon E. Rudorff im Revisionsbericht der Gesamtausgabe nachgewiesen hat, eine Fälschung.

Das 6. Violinkonzert K. 271 a wurde dank der Initiative Ernst Lewicki's 1907 publiziert. Vgl. hierzu A. Heuß, Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. IX.

S. 129. Mislivecek, Ernst Eichner. Vgl. Br. III, 165, I, 78. — Volkstümlicher Geist der Heimat. K. 211, 3; 216, 3; 219, 3. Das breite es dur-Motiv in K. 207,2 stammt aus der Dominikusmesse K. 66. In K. 216, 3 spielen auch Anfossi-Motive herein. „Straßburger Art". Der lange gesuchte „Straßburger" dürfte nach dem Hinweis von Jos. Liebeskind (Musikhandel und Musikpflege, 1908) in dem Musettenteil des Schlußsatzes von K. 218 gefunden sein. — „à la hongroise." K. 219,3.

S. 130. Heute verlorene Stücke. Vgl. K. Anhang 199—202, von denen nur die Anfangstakte bekannt sind. — Klaviersonaten K. 279 — 284. Anhaltspunkte für die Datierung in Br. II, S. 259. Ob aber diese Briefstelle so zu deuten ist, daß die letzte Sonate in München geschrieben wurde, oder ob nicht vielmehr die Worte „in München" nur den Aufenthaltsort des Barons bezeichnen, sei dahingestellt. Zu Mozarts Lebzeiten wurde wohl nur K. 284 bei Torricella in Wien gedruckt. Einen „Urtext" publizierte E. Rudorff, 1895. — In diese Zeit fällt vielleicht auch das Allegro für Klavier K. 312. — Klavierstücke des Vaters. Vgl. die Melodie mit der Diskantbegleitung in K. 279, 1 mit Leopold Mozarts Klaviersonate, M. Seiffert a. a. O. S. 23, ferner K. 279, 2 mit dem zweiten Satze der dritten Sonate Leopold Mozarts. — Klavierkunst Joseph Haydns. Hier kommen die 1773 geschriebenen und 1774 gedruckten Sonaten Haydns in C, E, G in Betracht.

S. 132. Kadenzen. Vgl. Ernst Knödt, Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. XV. — Kirchenmusik. K. 220 erhielt nach der Violinfigur im Hosanna später den Namen Spatzenmesse oder Messe mit dem Finkenschlag. K. 257 wurde wegen der häufigen Wiederholung des Wortes credo später Credomesse, K. 259 wegen des Orgelsolos im Benedictus Orgelmesse genannt.

S. 133. Für St. Peter geschriebene Solemnis K. 262. Diese verwendet ebenso wie K. 317 Hörner im Orchester. Auch hieraus dürfte hervorgehen, daß die Messe nicht für den Dom geschrieben war.

S. 134. Triosonatensätze. In K. 278 treten noch Oboen, Trompeten und Pauken zur Verstärkung hinzu. — Fagottkonzert. Zwei weitere Fagottkonzerte für Baron Dürnitz scheinen ebenso wie ein Oboen- und ein Flötenkonzert aus diesen Jahren heute verloren.

S. 135. Auffallende Ohrbildung. Vgl. die medizinischen Arbeiten von P. H. Gerber, Medizinische Wochenschrift 1898, M. Holl, 1901.

10.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. III.

S. 137. Entlassung. Das Abschiedsdekret ist abgedruckt bei Pirckmayer, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI.

S. 141. Bäslebriefe. Wohl im Hinblick auf diese Briefe schreibt E. Meumann in seinem „System der Ästhetik", 1914, S. 76 f. „Mozart erscheint in seinen Briefen als eine über die Maßen leichtfertige, oberflächliche und seichte Natur und man kann sich bei der Lektüre dieser Briefe manchmal des Eindrucks nicht erwehren, daß

Digitized by Google

bei Mozart die Natur ein großes Talent an einen kleinen und flachen Menschen verschwendet habe." Man staunt, bei einem Gelehrten vom Range Neumanns ein solches Urteil zu finden, das den Tatsachen widerspricht und nur aus einer ganz oberflächlichen Quellenkenntnis erklärt werden kann. Von den Bäslebriefen allein läßt sich kein Schluß auf Mozarts Briefe überhaupt ziehen, ebensowenig auf Mozarts Persönlichkeit. Man muß sich zu diesem Zwecke schon auch die anderen Briefe ansehen.

S. 142. Öttingen-Wallerstein. Vgl. L. Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle, a. a. O. — „Affektiertes Fortrücken der Faust". Schubart, Ästhetik der Tonkunst, a. a. O. S. 173.

11.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. III.

S. 143. Mannheim. Schubart, Teutsche Chronik von 1776. — Friedrich Walter, Geschichte Mannheims, 1907, 1. Band, S. 565 ff., Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898.

S. 145 f. Mannheimer Musik. H. Kretzschmar, Ausgabe von Holzbauers „Günther" in den Denkmälern deutscher Tonkunst, 8. und 9. Band. Hugo Riemann, Ausgabe von Sinfonien und Kammermusik der Mannheimer in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Bände III, 1; VII, 2; VIII, 2; XV; XVI. Ferner vgl. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I, 1913, S. 96 ff., A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Riemannfestschrift, 1909, Zeitschrift für Musikwissenschaft II, 1919.

S. 152. Nassau-Weilburg. Vgl. H. Lemacher, Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg, Bonner Dissertation 1916.

S. 156. Quartette für Flöte und Streicher. Auf das bei Peters erschienene Quartett haben Wyzewa und St. Foix II, S. 404 hingewiesen. — Flötenkonzerte. Hier ist wohl auch das Andante für Flöte und Orchester K. 315 einzureihen. — Klaviersonaten K. 311, 309. Über die Untersuchungen zur Mannheimer Klaviersonate Wolfgangs s. Br. I, S. 298 f. Vgl. neuerdings A. Heuß, Zeitschrift für Musikwissenschaft II, 1919.

S. 158. Mannheimer Orchester-Crescendi. Vgl. A. Heuß a. a. O.

12.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. IV.

S. 161 ff. H. Taine, L'ancien régime, 1875; die Memoirenliteratur; A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, neuere Zeit, 1913. W. Weigand, Der Abbé Galiani, 1908.

S. 163. M. Grimm. E. Scherer, Melchior Grimm, Paris 1887. — Ästhetische Auslassungen. H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Ges. Aufsätze II; E. Hirschberg, Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert, 1903; H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915.

Digitized by Google

S. 165. Comédie italienne. Vgl. D. Wilder, Mozart, Paris 1881, S. 139 ff. — Concerts des amateurs. Vgl. M. Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime, 1900.

S. 166. Notenvertrieb. Vgl. M. Brenet, La librairie musicale en France de 1653 à 1790, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. VIII.

S. 171. Bestattung von Frau Maria Anna Mozart. Der Totenschein ist abgedruckt bei Jahn II, Beilagen.

S. 172. Grimms Wandlung. Vgl. C. A. Sainte-Beuve, Causeries de lundi, 3. Aufl. 7. Band, S. 325.

S. 176. Verlorene Stücke. Die Chöre zum Miserere für Le Gros, K. Anhang 1, sind verschollen, ebenso die Szene für Tenducci, K. Anhang 3. — K. Anhang 8, ungedruckt, handschriftlich in der Konservatoriumsbibliothek in Paris. — „Les petits riens." Von D. Wilder 1872 in Paris aufgefunden. Noverre hatte dieses Ballett mit einer anderen Musik bereits 1768 in Wien gegeben. — K. Anhang 9. Sollte die in der Gesamtausgabe vorliegende Fassung nicht doch eine spätere Überarbeitung sein?

S. 177. Flöten- und Harfenkonzert K. 299. In diese Pariser Monate gehört wohl auch das Flötenquartett K. 298, das von fremder Hand „Paris 1778" datiert ist. Hinsichtlich dieser Flötenstücke herrscht in Wolfgangs Briefen eine Verwirrung. — Klaviersonaten. In dieser Zeit entstand wohl auch noch die kleine Klavierphantasie K. 395, in der das für den Namenstag der Schwester komponierte „Präambulum" zu sehen sein dürfte.

S. 179. Aus süddeutschen Volksliedern geschöpfte Liedmelodien. Vgl. H. Rietsch, Ein Sonatenthema bei Mozart, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft XIV.

S. 182. Glucks Denkkraft. Vgl. A. Heuß, Gluck als Musikdramatiker, Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft XV.

13.

Wolfgangs Reisebriefe Br. I, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 184. Mannheimer Schauspiel. Vgl. E. Lert, Mozart auf dem Theater, 1918, S. 78 ff. — Bendas accompagnierte Dramen. Vgl. E. Istel, Die Entstehung des deutschen Melodrams, 1906, und hierzu A. Sandbergers Besprechung in der Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. VII, S. 474 ff., ferner F. Brüchner, G. Benda und das deutsche Singspiel, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. V. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Wolfgang bereits beim ersten Mannheimer Aufenthalt Bendas „Ariadne" kennen lernte. Vgl. Br. I, S. 267.

S. 185. Das Fragment der Semiramismusik, K. Anhang 11, ist verschollen.

S. 186. Arie K. 316. Die Datierung München 8. Januar 1779 sagt, daß die Arie zu diesem Zeitpunkte in München abgeschlossen wurde. Max Friedlaender hat bereits im Goethe-Jahrbuch 1891 darauf hingewiesen, daß die Arie schon in Paris teilweise vorlag.

14.

S. 189. Erzbischöflicher Concertmeister und Hoforganist. Das Anstellungsdekret, datiert 17. Januar 1779, ist abgedruckt bei Pirchmayer, Mitteilungen der Ges. f. Salzb. Landeskunde XVI.

S. 190. Sinfonien. K. 318 war vielleicht als Ouverture zur „Zaide" gedacht.

S. 191. Serenaden- und Divertimentomusik. Nach der richtigen Vermutung von Wyzewa und St. Foix II gehört der Marsch K. 335 zu K. 320, der Marsch K. 445 zu K. 334. Nach dem Autograph dürfte die Bläserserenade K. 361 schon damals begonnen worden sein.

S. 193. Messen. Nach Wyzewa und St. Foix II sind Kyrie K. 91 und Regina coeli K. 276 in dieser Zeit vollendet. — „Krönungsmesse". J. E. Engl, Salzburger Volksblatt, 1907.

S. 194. Kirchenlieder. Ihnen ist für diese Zeit vielleicht noch die Passionsarie K. 146 anzureihen. — Wunsch des Erzbischofs. Vgl. Colloredos Hirtenbrief von 1782. — Gegnerschaft. Sie setzte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in besonderer Stärke ein. Vgl. Allg. musik. Zeitung XVI; dann folgte Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst, 1825.

S. 195. Schikaneder. Vgl. E. v. Komorzinsky, E. Schikaneder, 1901. — Schikaneders Salzburger Spielplan. Gothaer Theater-Journal, 1782. — Die Molièreschen Stücke. Deutsche Übersetzung, Hamburg 1752/69. Ein Exemplar der ersten Auflage fand sich in Mozarts Nachlaß.

S. 196. Hamlet. Daß Wolfgang ihn damals kannte, wird durch die Briefstelle, Br. II, S. 17, einwandfrei bewiesen. — Zaide. Dieser Titel rührt von dem ersten Herausgeber André her. Eine sich gegen Jahn wendende Besprechung des Singspiels durch F. Chrysander in der Allg. musik. Zeitung, 1881.

S. 197. Chöre. Dem ersten und letzten Chor sind später, noch zu Mozarts Lebzeiten, lateinische Texte „Splendende te Deus", „Ne pulvis et cinis" unterlegt worden. Der zweite Chor erhielt den deutschen Text „Gottheit! Dir sei Preis und Ehre." Vgl. Jahn II, Beilagen.

15.

Wolfgangs Reisebriefe Br. II, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 210. „Opera seria zur schönsten Vollendung". Jahn I. — Chor und Szene. Der junge Mozart schrieb selbst die zur Oper gehörige Ballettmusik K. 367. Die zahlreichen Änderungen und Streichungen des Autographs lassen auf Meinungsverschiedenheiten mit Legrand schließen.

S. 212. Quartett des 3. Akts. Aus Hogarth, Mém. of the opera, II, S. 198 ist ersichtlich, wie hoch Mozart selbst später noch dieses Quartett geschätzt hat und wie sehr er von ihm „ergriffen wurde".

S. 215. Künstlerische Kraft im „Idomeneo". Vgl. die Urteile Reichardts, Berliner musikal. Zeitung 1806; ferner neuerdings E. Dent, Mozarts Operas, London 1914, S. 73 ff.

16.

Wolfgangs Briefe Br. II, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 218. Deutsche Lieder. Ob K. 351 von Mozart herrührt, ist doch sehr zweifelhaft. Das gleiche gilt für das bekannte Wiegenlied „Schlafe mein Prinzchen" K. 350.

S. 219. Im „deutschen Hause". Für die damaligen Vorgänge können wir uns freilich nur auf Mozarts Briefe stützen. Doch liegt kein Anlaß vor, ihnen zu mißtrauen, wenn wir auch Mozarts Auffassung der einen oder anderen Einzelheiten als subjektiv annehmen wollen.

Digitized by Google

Zweites Buch

17.

S. 225. Die Residenzstadt. Vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bände 3, 4, 5, 1784/85; K. Weiß, Geschichte der Stadt Wien, 1883; R. Kralik und H. Schlitter, Wien, Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur, 1912.

S. 228. A. W. Schlözer. Briefwechsel, 1781, S. 261. — „Es gibt nur ein Wien." Schwachheiten der Wiener, 1784.

S. 229. Kultur und Aufklärung. Vgl. A. Wolf und H. von Zwiedineck-Südenhorst, Österreich unter Maria Theresia, Joseph II. und Leopold II., 1884, S. 213 ff. — Theologieseminare. Sebastian Brunner, Die theologische Dienerschaft am Hofe Joseph II., 1868, S. 353 ff.

S. 230. „süße Träume". Schreiben von Uz am 19. Februar 1769, Henneberger, Briefe von J. P. Uz, 1866.

S. 231. Umlauffs Bergknappen. Ausgabe des Stückes von Robert Haas, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, XVIII/1. Vgl. A. Heuß, Zeitschrift der Internat. Musikgesellsch. XIII, S. 164 ff.

S. 233. Mozart in Wien. Br. II. — Freimaurer. Vgl. Rich. Koch, Bruder Mozart. Freimaurer und Illuminaten, Reichenhall 1911, S. 15 ff.

S. 235. Ansehen eines kaiserlichen Kammerherrn. Mitteilung Clementis bei L. Berger, Caecilia, 1829, S. 238 ff.

S. 236. Frau Weber. Nach den Feststellungen von E. K. Blümml, Mozarteums-Mitteilungen 1919, S. 12 war Fridolin Weber nicht schon in München, sondern in Wien am 23. Oktober 1779 gestorben.

S. 238. Vater Leopolds Briefe. Daß die Briefe Leopold Mozarts gerade aus diesen Jahren heute verschollen sind, beruht wohl nicht lediglich auf einem Zufall, sondern vielmehr auf der Absicht von Mozarts Gattin, diese Familienverhältnisse zu verschleiern. Wir können daher heute nur mehr aus den Antwortschreiben des Sohnes auf den Inhalt der Briefe des Vaters schließen. — Peter Winter. Wenn Mozart (Br. II, S. 149) schreibt, daß Winter des „Vogler wegen mein größter Feind war", so verkannte er doch wohl die Sachlage. V. E. Frensdorf, Peter Winter als Opernkomponist, 1908, weist mit Recht die Vermutung Jahns ab, daß Mozarts Abneigung gegen Vogler Winters Stellungnahme zu Mozart beeinflußt habe. — „Luder". Gegen die allzu harmlose Auffassung dieses Wortes spricht vor allem die Briefstelle (Br. II, S. 150), mit der Mozart seiner Erregung Luft macht: „unter allen den Hundsfüttereien, die Winter gesagt, ärgert mich nichts als daß er meine liebe Konstanze ein Luder heißt."

S. 239. Moralische Verpflichtung. Vgl. Br. II, S. 175, 177, 207. Ob hier aber gleich an Mozarts Verführung der Konstanze gedacht werden darf, ist freilich eine ganz andere Frage. Man kann Mozarts Äußerungen diesen Sinn unterlegen, aber sie auch ebensogut ohne diesen Nebensinn auffassen.

S. 242. Deutsches Lied, K. 383. Wyzewa und St. Foix reihen auch K. 119 „Der Liebe himmlisches Gefühl" in diese Zeit ein.

S. 243. Sonaten für Klavier und Violine. „Die gestern Nachts von 11 Uhr bis 12" komponierte Sonate (Br. II, S. 56) blieb wohl unvoll-

endet. Vielleicht ist das Allegro K. 372 das niedergeschriebene Fragment dieser Sonate. — Serenaden für Bläser. Eine Bearbeitung von K. 361 ist das Streichquintett K. 46, das Jahn irrigerweise als eine Urfassung ansah, eine Umarbeitung von K. 388 zum Streichquintett ist K. 406. — Neue Haffner Sinfonie K. 385. Hierzu gehört der Marsch K. 408, 2.

18.

S. 245. Bretzner. Vgl. E. Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart, 1861, S. 77 ff. — Ähnlichkeit des Textes der „Entführung" mit anderen Operntexten. Vgl. W. Preibisch, Quellenstudien zu Mozarts Entführung, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. X.

S. 246. Bretzners Protest. Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1783, II, S. 398. — Mozarts Mitarbeit am Texte. Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, III, S. 246 schreibt: „Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeit machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht." Dieses bis heute immer wieder nachgeschriebene Urteil ist unhaltbar. — Stephanies und Mozarts Abänderungen. Cramers Magazin der Musik, II, 1786, S. 1056 erhebt gegen die „Veränderung der Bretznerschen Katastrophe" Einspruch: „Das übelste dabei ist, daß durch diese Verbesserung der Grund, warum Bretzner seinen Bassa zum Renegaten gemacht hat, gänzlich wegfällt ... Überhaupt sind diese ewigen Großmuten ein ekles Ding, und fast auf keiner Bühne mehr Mode, als auf der Wiener."

S. 247. Mozarts ästhetische Grundsätze und Anschauungen. Wenn wir solche Auslassungen nicht mehr aus Mozarts späterer Zeit besitzen, so sagt das nicht, daß Mozart sie später ausgeschaltet hat, sondern der Grund liegt darin, daß ihm nach dem Tode des Vaters die Person fehlte, mit der er eine solch vertrauliche und sachliche briefliche Aussprache pflegen konnte.

S. 249. Dramatische Gestaltung sittlicher Grundsätze. Hermann Cohen schießt in seiner geistvollen Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten", 1916, hinsichtlich der kunstphilosophischen Absichten, die er Mozart zuschiebt, übers Ziel. Vgl. zu Cohens Schrift die Besprechung von Paul Bekker, Frankfurter Zeitung, 28. Juni 1917.

S. 250. Burgtheaterstil. Vgl. E. Lert, Mozart auf dem Theater, 1918, S. 267.

S. 252. Constanze als Heroine. Vgl. Arnold, Mozarts Geist, Erfurt 1803, S. 371. — Stilelemente der Opéra comique. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 267.

S. 253. Norddeutsche Kantatendichtung. Vgl. E. Dent, Mozarts Opera, 1913, S. 138.

S. 254. Schlußduett Belmontes und Constanzes. Diese Stelle erschien Zeitgenossen (vgl. Arnold, Mozarts Geist a. a. O. S. 386) geradezu als „Triumph der ganzen Oper". Später wurde sie geringer eingeschätzt (vgl. Jahn). Ob seinerzeit das Allegrotempo nicht modifiziert wurde?

Digitized by Google

S. 257. Angstruf der Trompete. Bereits Arnold, Mozarts Geist, a. a. O. S. 375, hat das Wesen des Stückes erkannt.

S. 259. Zeitgenössische Kritik. Ein Bericht der Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1783, IV, S. 717 erklärt anläßlich der Leipziger Aufführung die Musik für „zu künstlich". — Urteil Joseph II. Niemtschek, S. 23. Vgl. hierzu die Bemerkung des Kaisers zu Dittersdorf (Dittersdorfs Lebensbeschreibung, 1801, S. 231): „In seinen Theaterstücken hat Mozart den einzigen Fehler, daß er, wie die Sänger sich sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt".

19.

Vgl. Br. II, IV; Schlichtegroll, Niemtschek, Nissen, Kelly, Jahn.

S. 261. Das Charakterbild von Mozarts Gattin ist bis heute umstritten. Leider ist eine größere Anzahl ihrer Briefe gerade aus den 80er Jahren beiseite geschafft worden. Von ihrer zweiten Ehe mit dem dänischen Staatsrat N. von Nissen auf ihr früheres Leben zu schließen, ist wohl nur bedingt zulässig, da sie sich in ihr verändert hatte und unter dem Einflusse des peinlich genauen Mannes stand, dem sie die wesentliche Verbesserung ihrer Lage zu verdanken hatte.

S. 262. Wohnung im Herbersteinschen Hause. Mozart wechselte in Wien sehr häufig die Wohnungen. Die Feststellungen bei Jahn II, Beilagen, sind ungenau und unvollständig. — Notorischer Säufer. Was Franz von Destouches (Sulpiz Boisserée, 1862, I, S. 292) hierüber erzählt, ist schon bei flüchtiger Durchsicht als Klatsch erkennbar.

S. 264. Mozarts Kinder. Vgl. die Quellenstudien von E. K. Blümml, Mozarteumsmitteilungen 1918. Karl Mozart, geboren am 21. September 1784 in Wien, starb 1858 als k. k. Staatsbuchhaltungsoffizial in Mailand. Er war musikalisch begabt und wäre gerne Musiker geworden, wurde aber durch einen „Machtspruch der Mutter" gezwungen, einen anderen Beruf zu wählen. Wolfgang Mozart, geboren am 26. Juli 1791 in Wien, starb als Musiklehrer 1844 in Karlsbad. Auch er war musikalisch veranlagt und erhielt eine tüchtige musikalische Ausbildung. Beiden verdanken wir die Erhaltung zahlreicher Mozartreliquien.

S. 265. Mozarts „galante Abenteuer" haben eine maßlos übertreibende Literatur hervorgerufen. Noch Leopold Schefer kleidet eine „wahre Begebenheit" in eine Novelle „Mozart und seine Freundin" (Orpheus 1841) und Kayser tischt in seinem Mozartalbum, 1856, eine Reihe von Anekdoten auf.

S. 267. Marchand. Vater Leopold Mozart hatte, nachdem ihm zur Gewißheit geworden war, daß der Sohn nicht mehr nach Salzburg zurückkehre, mehrere Pensionäre in sein Haus aufgenommen, deren musikalische Erziehung er übernahm. So die beiden Kinder des Theaterdirektors Marchand, Heinrich und Margarethe (vgl. Mozarts Charakteristik, Br. II, S. 95), ferner Johanna Brochard. Heinrich Marchand trat damals in Wien als Geiger auf (vgl. Br. IV).

S. 268. Loge zur Fürsicht. Vgl. Rich. Koch, a. a. O. S. 19 f. — Loge zur Wohltätigkeit. Vgl. G. Schubert, Mozart und die Freimaurerei, 1890, A. Fellner, Mozart als Freimaurer, 1902.

S. 269. Kirchlichkeit. Vgl. Jos. Kreitmaier, Mozart, 1919, S. 103 ff.

Digitized by Google

20.

Br. II, IV.

S. 272. Klavierphantasien K. 394, 397, 396, 475. In K. 396 rührt nur der erste Abschnitt von Mozart her, während der zweite durch Abbé Max Stadler ergänzt wurde. Stadlers Manuskript trägt die Aufschrift: „Prima parte del Sg. W. A. Mozart, Seconda parte del Sg. Abbate Massimiliano Stadler." Der Kenner bemerkt im zweiten Abschnitt deutlich Stadlers Züge. — Phil. Em. Bach. Vgl. Rudolf Steglitz, Bach-Jahrbuch 1915, S. 39 ff.

S. 273. Friedemann Bachsche Phantasien. Vgl. Martin Falck, W. Fr. Bach, 1913, S. 85 ff. — Klaviermusik L. Kozeluchs. Vgl. dessen Klaviersonate op. 2 Nr. 3. — C moll-Sonate. Von Mozart selbst im Zusammenhang mit der c moll-Phantasie bei Artaria in Wien veröffentlicht. — Rondovortrag. Vgl. W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondo und die Rondoformen im 18. Jahrhundert, 1911. — Rationalistische Affektendeutung. Vgl. Jahn I, S. 810. Poetisierende Analysen des Werkes sind auch später geschrieben worden.

S. 274. Übertragung von Fugen des Wohltemperierten Klaviers. Es sind die Fugen 2, 7, 9, 8, 5 aus dem zweiten Teil. Die Übertragungen sind unveröffentlicht. — In diese Zeit gehören wohl auch die Fugenskizzen K. Anh. 76 und K. 443 (K. Anh. 67). Das Fugenfragment K. 291 ist nicht von Mozart, sondern von Michael Haydn. Die Fuge K. 426 arrangierte Mozart 1788 für Streichinstrumente und ergänzte sie durch eine Einleitung K. 546. Hier sind wohl auch die Fugenentwürfe einzufügen, die das Schreibheft von 1784 enthält. — A dur-Violinsonate K. 402. Die unvollendete Fuge ist von M. Stadler ergänzt. — Altes Fugengut. Vgl. z. B. die Themen von K. 402, 426. Verwandt mit Fugenthemen von Pachelbel, Buxtehude, Sebastian Bach. Auch Eberlin steht mit seinen Amoll- und G moll-Fugen auf diesem Boden.

S. 275. Große C moll-Messe. Eine Vervollständigung der Messe unter Benutzung anderer Kirchenstücke Mozarts von Alois Schmitt (1900). Vgl. hierzu die wichtigen Darlegungen von E. Lewicki, „Musik" V, 1905/6. — Aufführung in der Salzburger Peterskirche. Nissen, S. 476, der jedoch unklar von der „Vollendung der Messe" spricht.

S. 276. Christe eleison. Das Thema findet sich in Mozarts „Solfeggien" für „la mia cara Costanza" (K. 393), die in die Zeit der Arbeit an der Messe fallen. Auch das dürfte beweisen, daß Mozart die Solosätze der Messe auf die Singstimme der Gattin einstellte.

S. 277. Osanna-Fuge. Nach Andrés Ausgabe von 1840, die auch der Gesamtausgabe zu Grunde liegt, war diese Fuge vierstimmig. E. Lewicki hat an der Hand einzelner Blätter des nicht mehr vollständigen Autographs der Berliner Staatsbibliothek nachgewiesen, daß es sich hier wohl um eine achtstimmige Doppelfuge handelt, die in Andrés Ausgabe vielleicht nach einer unvollständigen Abschrift auf vier Stimmen reduziert war. — Tonkünstlersozietät. Es ist merkwürdig, daß Mozart wegen einer Formsache, die E. Hanslick a. a. O. S. 17 mitteilt, nicht als Mitglied in die Sozietät aufgenommen wurde. Vielleicht legte er selbst wenig Wert auf die Mitgliedschaft.

S. 278. Jos. Haydns russische Quartette. Vgl. A. Sandberger, Zur Geschichte des haydnschen Streichquartetts, a. a. O. S. 63. — Sechs Streichquartette. Die Widmung an Jos. Haydn lautet (Br. II):

Digitized by Google

Al mio Caro amico Haydn

Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimo doverli affidare alla protezione e condotta d' un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore amico.

Eccoli dunque del pari, uomo celebre, ed amico mio carissimo i sei miei figli. Essi sono, è vero il frutto di una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata, m' incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione.

Tu stesso amico Carissimo nel ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasti la tua soddisfazione. — — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè, Jo le ti raccommandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — — Piacciati dunque accoglierli benignamente; ed esser loro Padre, Guida, ed amico! Da questo momento, io ti cedo i miei diretti sopra di essi, ti suplico però di guardare con indulgenza i diffetti, che l'occhio parzial di Padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generoza tua amicizia a chi tanto l'apprezza; mentre sono di tutto Cuore

Amico Carissimo Il tuo Sincerissimo Amico

Vienna il primo Settembre 1785. W. A. Mozart

Mozarts sechs Wiener Sinfonien. Nach den Feststellungen von G. de St. Foix ist die Sinfonie K. 444 nicht von Mozart, sondern von Michael Haydn. Lediglich das Einleitungsadagio rührt von Mozart her. Die Zahl von Mozarts Wiener Sinfonien reduziert sich demnach auf sechs.

S. 281. Kritik der J. Haydn gewidmeten Streichquartette. Cramers Magazin der Musik II, S. 1273. — Haydns Urteil. Br. IV, S. 299.

21.

Br. II, IV; Reminiscenses of M. Kelly, London 1826.

S. 284. Schreibheft von 1784. Eine sehr sorgsame Untersuchung des Heftes gibt Robert Lach, W. A. Mozart als Theoretiker, Wien 1918, Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. — Bericht eines späteren Schülers. Allg. Wiener musik. Zeitung, 1842, S. 489.

S. 285. Mozarts Fortepianoflügel. Dieses Instrument, ein Fabrikat von A. Walter in Wien, befindet sich heute im Mozartmuseum in Salzburg. Auf den Konzertzetteln wurde besonders hervorgehoben, daß Mozart „ein Fortepiano-Pedal beim Phantasieren gebrauchen wird".

S. 286. Mozarts Klavierspiel. Vgl. Niemtschek, S. 44, Cramers Magazin der Musik, 1784, Ludwig Berger, Caecilia, 1829, S. 238, Dittersdorfs Lebensbeschreibung, 1801, S. 236 ff., Griesinger, Biographische Notizen über J. Haydn, 1810, S. 104. — Czernys Mitteilungen. Vgl. A. Chr. Kalischer, Beethovens Beziehungen zu Mozart, „Musik", IV/1.

S. 287. Improvisationen in den Klavierkonzerten. Mozart selbst (Br. II, S. 211) schreibt: „wenn ich dieses Concert spiele, so mache ich allzeit, was mir einfällt." Vgl. C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, 1891. — Clementis Technik. Nach L. Berger a. a. O. sagte Clementi, daß er sich damals „vorzugsweise noch in großer brillierender Fertigkeit und besonders in denen vor

Digitized by Google

ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporierten Ausführungen gefallen habe". Vgl. H. Unger, Clementis Leben, 1914.

S. 288. Mozarts Klavierphantasien. Vgl. A. Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts, „Musik", X/1. — Klaviervariationen. Ein Kritiker der Musik. Realzeitung von 1788 wünscht, Mozart möchte „nicht bloß Variationen des Melismatischen" schreiben. — Die Variationen K. Anh. 285—90 sind, wie schon Jahn bemerkt hat, nicht von Mozart. — Klavierkonzerte. Aus dieser und früherer Zeit sind noch Entwürfe zu Klavierkonzerten K. Anh. 56—61 erhalten. Um eine eingehende Untersuchung der Klavierkonzerte hat sich bereits Th. Helm, „Tonhalle" 1869, bemüht. Zu den Konzerten K. 414, 415, 449, 451, 453, 456, 459, 488 wie auch zu den späteren K. 537, 595 schrieb Mozart Kadenzen nieder: K. 624. Handschriftliche Kadenzen zu K. 413, 365, 175, 246, 451 im Stiftschor zu St. Peter in Salzburg. Vgl. Mozarteums-Mitteilungen II, 1920.

S. 293. Duette für Geige und Bratsche K. 423, 424. Vgl. Schinn und Otter, Biogr. Skizze von Michael Haydn, Salzburg 1808, S. 38 f. — Vier Hornkonzerte. K. 514 ist identisch mit dem zweiten Satz von K. 412. Die Datierung von K. 514 „Vienna Venerdi Santo li 6 Aprile 1797" ist offenbar ein Scherz, wie ihn Mozart im Verkehr mit Leitgeb liebte.

S. 294. Quintett K. 452. Ohne Mozarts Zustimmung wurde es später als Quartett für Klavier und Streicher gedruckt. — Italienische Gesänge. In diese Jahre 1783/85 dürfte auch die Skizze K. 435 fallen.

S. 295. Wiener Liedmusik. Vgl. J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789, 1918. Mit diesen Darlegungen kann ich nicht durchweg übereinstimmen. — Deutsche Sololieder am Klavier. Von den zahlreichen nach Mozarts Tod unter seinem Namen veröffentlichten Liedern wurde ein großer Teil ihm fälschlicherweise zugeschrieben. Schon Köchel verzeichnete eine Reihe von Liedern, die unter Mozarts Namen segelten. Vgl. Max Friedlaender, Vorwort zur Peters-Ausgabe von Mozarts Liedern.

S. 296. Das Veilchen. Zuerst 1789 bei Artaria in Wien gedruckt, dann Anfang 1790 in der Musikal. Realzeitung, Speier. Der Mozartsche Schluß wurde ebenda bereits rühmend hervorgehoben.

S. 297. Terzett vom Bandel. Ein Gegenstück ist das scherzhafte Quartett „Caro mio, Druck und Schluck" K. Anh. 5. In beiden Stücken stammt auch der Text von Mozart.

22.

S. 300. „L'oca del Cairo." Ein Abdruck des Textes in der Allg. mus. Zeitung 1882.

S. 301. „Schauspieldirektor." Spätere Bearbeitungen von Vulpius, Stegmeyer, L. Schneider und anderen haben wesentlich in den Text eingegriffen. — Inangriffnahme des „Figaro". Auf den Beginn der Figaroarbeit im Herbste deutet die Briefstelle IV, S. 308. Die Eintragung in Mozarts Kompositionsverzeichnis unterm 29. April 1786 weist darauf hin, daß das Werk zu diesem Zeitpunkte vollendet wurde.

S. 302. Streitigkeiten zwischen Righini und Mozart. Kelly, Reminiscenses, 1826, I, S. 257. Daß damals auch Salieri die Aufführung seiner „Grotta di Trionfo" vorschieben wollte, beruht auf einem Irrtum, da

dieſes Werk bereits im Oktober 1785 geſpielt worden war. — Mozarts Vorſchlag. Dieſe Tatſache berichten unabhängig voneinander Kelly a. a. O. I S. 257 und Da Ponte, Memorie 1823/27 (deutſch von E. Burckhardt 1861), S. 170.

S. 303. Da Ponte. Es muß immer wieder betont werden, daß Da Pontes italieniſche Texte des „Figaro" und des „Don Giovanni" gleich zahlreichen anderen italieniſchen Operntexten nicht nach den ſpäter gebräuchlichen deutſchen Überſetzungen beurteilt werden dürfen, deren Tiefſtand häufig kaum mehr überboten werden kann. Neuerdings ſind Beſtrebungen im Gange, dieſe ſchlechten Überſetzungen auszuſchalten. Zu Da Ponte vgl. Marcheſan, Della vita e delle opere di L. da Ponte, 1900, ferner H. Boas, Da Ponte als Wiener Theaterdichter, Sammelbände der Internat. Muſikgeſellſch. XV. — Beaumarchais' Figarodichtung. Eine Vergleichung des Operntextes mit der Dichtung Beaumarchais' hat auch E. Iſtel, Das Libretto, 1914, vorgenommen.

S. 306. Gerichtsſzene des 3. Akts. Guſtav Mahler hat neuerdings die Gerichtsſzene aus Beaumarchais' Stück herübergenommen, ohne jedoch damit Anklang finden. Noch weiter war ſchon 1793 eine Pariſer Aufführung gegangen, die den vollſtändigen Dialog aus Beaumarchis entlehnte.

S. 309. Vorbilder der opéra comique. Bereits H. Kretzſchmar, Geſ. Aufſätze, II, S. 267 hat auf die Beziehungen zu Opern von Duni und Grétry hingewieſen. — Beziehungen zu Melodien Sartis. E. Dent a. a. O. S. 171 ff. hat wieder hierauf aufmerkſam gemacht.

S. 310. Paeſiello. Nach dem Vorgange von Kretzſchmar, Wyzewa und St. Foix hat H. Abert die Mozart und Paeſiello gemeinſamen Züge unterſucht, Archiv für Muſikwiſſenſchaft, I, 1918.

S. 311. Einleitungsſinfonie. Das Autograph zeigt, daß Mozart urſprünglich eine mehrteilige Ouvertüre mit einem langſamen Mittelſatz ſchreiben wollte, aber von dieſem Vorhaben abkam.

S. 315. Suſannes Gartenarie. H. Kretzſchmar, Geſchichte der Oper, 1919, S. 242 hält den Anfang und erſten Teil der Gartenſzene für eine Parodie. Die Exiſtenz eines weiteren, muſikaliſch anders erfaßten Arienfragments für dieſelbe Szene zeigt, daß Mozart dieſe Szene wiederholt in Angriff nahm. Für die Figaroaufführungen von 1789 ſchrieb dann Mozart wohl mit Rückſicht auf die neue Darſtellerin der Suſanne Adriana Ferrareſe del Bene die Arien K. 577 und 579.

S. 318. Finale. Nach E. Holmes, Life of Mozart, 1845/78 hätte Mozart das erſte Finale in zwei Nächten und einem Tage ohne Unterbrechung niedergeſchrieben.

S. 322. Figaroproben. M. Kelly a. a. O. I, S. 257. Wenn die Rolle des Grafen einem Buffoſänger übertragen wurde, ſo geſchah dies nicht, um die Partie einer komiſchen, parodiſtiſchen Darſtellung auszuliefern, ſondern um ſie einem Sänger anzuvertrauen, der auch als Schauſpieler etwas leiſtete. Lert hat a. a. O. S. 377 mit Recht betont, daß die Figarodarſtellungen heute vielfach von falſchen Vorausſetzungen ausgehen.

S. 323. Dittersdorf. Vgl. deſſen Lebensbeſchreibung a. a. O. S. 237.

Martins „Coſa rara". Auch das Berliner Publikum, das den „Figaro" zuerſt am 14. September 1790 ſah, wandte ſeine Gunſt bald Martin, Dittersdorf und anderen zu. Vgl. Chronik von Berlin VIII, Berliner muſ. Monatsſchrift 1792.

23.

S. 324. Böhmen „Das Vaterland deutscher Tonkunst". Allg. mus. Zeitung 1799/1800, S. 28.

S. 325. Singspielgesellschaften in Prag. Vgl. O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, 1883, I. — Mozart in Prag. R. Freiherr Procházka, Mozart in Prag, 1892.

S. 326. Josepha Duschek. Wenn Schiller und Körner über Frau Duschek ungünstig urteilen, deren „Dreistigkeit" und „moquantes" Auftreten tadelten, so zeigt dies, daß ihnen gerade das mißfiel, was Mozart anzog. Das ungenierte, etwas kokette Benehmen Frau Duscheks gab auch Veranlassung zu jenen Gerüchten, die sich über ihr „Verhältnis" zu böhmischen Edelleuten verbreiteten. Schebek und Procházka haben aktenmäßig nachgewiesen, daß Frau Duschek die Bertramka weder schenkungsweise noch durch Scheinkauf vom Grafen Clam erhalten hatte.

S. 327. Gyrowetz. Vgl. dessen Biographie, 1848. — Winterbälle. Unterm 6. Februar 1787 sind die sechs deutschen Tänze K. 509 datiert, die Mozart eigens für diese Prager Tanzfeste schrieb.

S. 328. Mozarts Klavierspiel. Niemtschek, S. 27. — Der alte Prager Harfner. Vgl. Procházka a. a. O. S. 43. Die Melodie ist abgedruckt bei R. v. Freisauff, Mozarts Don Juan, 1887, S. 17. — „Hang für das Schwere und Ungewöhnliche." Cramer, Magazin für Musik, 1788, II, S. 53.

S. 329. Tod des Vaters. Über die Erbschaftsauseinandersetzung Mozarts mit der Schwester und dem Schwager unterrichtet Mozarts interessanter Brief vom 1. August 1787, Br. II, S. 279.

S. 330. Beethoven in Wien. Vgl. A. Schindler, Biographie von L. van Beethoven, 1840. A. W. Thayer, Beethovens Leben, 3. Auflage 1915, Bd. 1. — Anfangs September 1787. Vielleicht traf Mozart schon Ende August in Prag ein.

S. 331. Legenden und Anekdoten. Vgl. Freisauff a. a. O. S. 24 ff. — Mozart in Strahow. Vgl. A. Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts, „Musik" X/1, wo auch Mozarts Orgelphantasie nach dem Eindruck, den sie auf den Pater N. Lehmann ausgeübt hatte, wiedergegeben ist.

S. 332. Bertatis „Don Giovanni". Vgl. die Ausführungen von A. Schatz, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft V. Es liegt wohl kein Grund für die Annahme vor, Da Ponte wäre unabhängig von Bertati schon 1786 auf den Gedanken einer Don Giovanni-Oper gekommen. Nach Da Ponte, Memorie a. a. O. S. 141 war Mozart über die Wahl des Don Giovanni-Stoffes „entzückt".

S. 333. Don Juan im 19. Jahrhundert. Vgl. H. Heckel, Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung, 1915. — Bertatis Dichtung. Abgedruckt von Fr. Chrysander, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IV.

S. 334. Mozarts Mitarbeit an der Textgestaltung. Wenn briefliche Mitteilungen hierüber fehlen, so beweist das natürlich noch nicht Mozarts gleichgültiges Verhalten. Briefe Mozarts aus dieser Zeit sind sehr selten.

S. 336 7. Motivstümpfe und Unklarheiten. Beispiele bieten unter anderen die zum Sextett zusammengefaßten Szenen 8 und 9 des zweiten

Digitized by Google

Aktes, auch die diesen folgende 10. Szene, in der Ottavio aus den Wirrnissen ohne weiteres den Schluß zieht, daß Don Giovanni auch der Mörder des Komthurs sein müsse. Von späteren Deutungen ist am bekanntesten E. Th. A. Hoffmanns an Goldoni anknüpfende Auffassung der Donna Anna geworden. Neuerdings bringt H. Cohen Donna Elvira mit dem Gretchen des Faust in Zusammenhang. E. Neufeld, „Musik" XI, findet in Zerline sogar „masochistische Regungen".

S. 337. Originalpartitur des „Don Giovanni". Über diese hat schon Jahn berichtet. Über eine Abschrift vgl. E. Rychnovsky, Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft VIII. Die Partitur der Gesamtausgabe ist nicht ganz einwandfrei.

S. 338. „Champagnerarie." Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 270. — Gazzanigas Don Giovanni-Musik. Vgl. Fr. Chrysander, Allg. mus. Zeitung, 1878.

S. 339. Ouvertüre. Ob der Konzertschluß von Mozart selbst herrührt, ist unentschieden.

S. 340. Introduktion. Auf die im 19. Jahrhundert üblich gewordene, verflachende Darstellung der Hauptpartien, die meist schon hier zutage trat, auf die seit der Schröder-Devrient gebräuchliche Besetzung der Donna Anna-Rolle mit der hochdramatischen Sängerin und weitere Fehlgriffe der Don Giovanni-Aufführungen ist immer wieder, meist ohne Erfolg, hingewiesen worden.

S. 344. Vergleich des Duetts (7) mit dem im „Figaro" (16). S. auch A. Schurig, Mozart, 1913, II, S. 83.

S. 345. Donna Annas Erzählung (10). Vgl. G. Engel, Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni, Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft, III. Über die Instrumentierung vgl. J. Simon, Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern, „Musik" XIV.

S. 347. Ballmusik. Donna Anna tanzt mit dem Bräutigam natürlich nicht zum Vergnügen, was unmittelbar nach dem Tode des Komthurs merkwürdig wäre, sondern um unerkannt zu bleiben. Nachdem die Musiker und die Hochzeitsgäste den Saal verlassen haben, ist demnach der Chor aus dem Finale von da ab ausgeschaltet.

S. 350. Mandolinenständchen. Vgl. E. Fuëter, Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen, „Musik" VI/1. Die Musikal. Realzeitung brachte bereits im Jahrgang 1788 das Ständchen als Notenbeilage.

S. 352. Sextett 20. Vgl. E. Dent a. a. O. S. 249. Über die Trompetenverwendung vgl. auch F. A. Gevaert, Neue Instrumentationslehre, deutsch von H. Riemann, 1887, S. 231.

S. 353. Arie „Il mio tesoro" (22). Eine besondere Auffassung vertritt hier E. Dent a. a. O. S. 250. — Reiterstatue des Komthurs. Gegenüber der immer wieder aufgeworfenen Frage, wie dem Komthur in so rascher Zeit bereits ein Denkmal errichtet sein konnte, tritt A. Schnerich, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft, XII, für die Annahme eines schon zu Lebzeiten errichteten Standbildes ein.

S. 354. Posaunenklänge. Nissen berichtet S. 559, daß Mozart hier anfangs nur Posaunen verwendet, dann aber, da die Prager Posaunisten bei der Probe streikten, noch andere Blasinstrumente hinzugefügt habe. Vielleicht sollten die Posaunen ursprünglich hinter der Bühne postiert werden.

S. 355. Donna Annas Arie (25). Diese Szene wurde bei späteren

Digitized by Google

Aufführungen eigenmächtig in die sogenannte „Briefarie" verwandelt. Daß Donna Anna nicht unmittelbar nach dem Tode des Vaters Hochzeit halten will, ist verständlich. Für E. Th. A. Hoffmanns Auffassung, daß sich diese Arie nur äußerlich auf Ottavio bezieht und in ihr wie in den früheren Arien Donna Annas uneingestandene Liebe zu Don Giovanni durchklingt, fehlt jede Grundlage. — 2. Finale, Musik der Hauskapelle. A. Schnerich a. a. O. legt die Gründe dar, weshalb diese Bühnenmusik des 2. Finale den Bläsern zufiel.

S. 356. Einleitungsklänge der Ouvertüre. Ob im Anschluß an die Kirchhofsszene auch hier die Posaunen verwendet wurden, ist eine Streitfrage. Von dem Zettel, auf dem Mozart nach einem damals nicht seltenen Brauch die Posaunenstellen besonders notierte, fehlt das Autograph.

S. 357. Untergang des Don Giovanni. Über die Inszenierungen von Don Giovannis „Höllenfahrt", denen später sogar Meyerbeersche Aufmachungen zuteil wurden, vgl. Jahn, II, Schnerich a. a. O.

S. 360. Aufführungen des „Don Giovanni". Vgl. Niemtschek, S. 29, ferner die Statistik bei Freisauff a. a. O. S. 166 ff. — Kritische Stimmen. Vgl. Chronik von Berlin IX.

S. 361. Mozarts Ernennung zum k. k. Kammercompositor. Vgl. Jahn II. Gluck hatte als k. k. Kammerkompositeur bis zu seinem am 15. November 1787 erfolgten Tode jährlich 2000 fl. bezogen. — Urteil Josephs II. über Mozarts „Don Giovanni". Mitgeteilt von E. Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart, 1884, S. 122.

24.

S. 363. Sololieder am Klavier. Wyzewa und St. Foix verlegen im Anschluß an Joh. E. Engl auch K. 147, 148 in diese Zeit. K. 552 ist abgedruckt in Br. V, Blatt 86. Der Dichter der „Abendempfindung" ist Campe. Hierher gehört auch das für Fr. Baumann geschriebene „Deutsche Kriegslied" K. 539, datiert 5. März 1788.

S. 364. Italienische Arien. Wyzewa und St. Foix reklamieren auch K. 178 für diese Jahre. Zu K. 505 vgl. Fr. Spiro, Die Entstehung einer Mozartschen Konzertarie, Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft IV.

S. 365. Kanons. An weiteren Kanons bringt die Gesamtausgabe noch K. 228—234, 347/8, 507/8.

S. 366. Tanzmusik. Die Tänze K. 461—463 fallen wohl in eine etwas frühere Zeit. Fr. Chrysanders Beurteilung (Allg. mus. Zeitung XVI) vermag ich nur teilweise beizutreten.

S. 367. Klaviermusik. Wyzewa und St. Foix verlegen auch K. 357 ins Jahr 1786, was im Hinblick auf die Clementismen begreiflich erscheint. K. 54 ist eine Klavierbearbeitung des 3. Satzes von K. 547. — Vierhändige Klavierstücke. Vgl. E. Tack a. a. O.

S. 368. Krönungskonzert. Ein dokumentarischer Nachweis, daß Mozart dieses Konzert bei den Festlichkeiten der Frankfurter Kaiserkrönung 1790 gespielt hat, läßt sich nicht erbringen.

S. 369. Klaviertrio. K. 442 ist von M. Stadler ergänzt und wohl auch zusammengestellt.

S. 370. Klavierquartette. Ob diese wirklich den Anfang einer ganzen Reihe von Klavierquartetten bildeten und nur auf Wunsch des Verlegers Hoffmeister nicht fortgesetzt wurden, läßt sich nicht mit Sicher-

Digitized by Google

heit sagen. — Unterm 27. Juli 1786 sind die 12 Duos für zwei Bassetthörner K. 487 datiert.

S. 373. Die drei letzten Sinfonien. Vgl. auch H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I/1, 1913.

25.

Reiseberichte in Br. II S. 290 ff. An diese Reise knüpfen zahlreiche Anekdoten an, die sich auf Mozarts Verkehr bei Körner, seinen Besuch des Berliner Nationaltheaters, sein Zusammentreffen mit L. Tieck, sein „galantes Verhältnis" zur Sängerin Henriette Baranius beziehen. Die eine oder andere Anekdote mag einen wahren Kern in sich bergen. Vielfach tritt aber die phantastische Ausschmückung deutlich zutage.

S. 377. Mozarts Verkehr bei Körner. Vgl. G. Parthey, Jugenderinnerungen, 1907, II, S. 51. — Mozart in Dresden. Vgl. Musik. Realzeitung, Speier 1788/89. — Mozart in Leipzig. In diese Zeit des zweiten Leipziger Aufenthalts gehört die dem Hoforganisten Engel ins Stammbuch geschriebene Klaviergigue K. 574.

S. 378. Mozart und Reichardt. Vgl. W. Pauli, J. Fr. Reichardt, 1903, S. 85 ff.

S. 380. Tanzmusik. Auf den Dezember 1789 ist der Contratanz K. 587 datiert.

S. 381. Das Textbuch von „Così fan tutte" ist bis in die Gegenwart namentlich im Hinblick auf das „verletzte sittliche Gefühl" immer wieder angegriffen worden und hat moralisierende Bearbeitungen erfahren. E. Th. A. Hoffmann, der den Text aus der Buffa heraus empfand, stimmte in die billige Verurteilung nicht ein.

S. 392. Verpfändung des Silberzeugs. Nissen S. 683. — Mozart in Frankfurt. Reisebriefe, Br. II S. 316 ff., ferner eine Zusammenstellung bei Karl Woelcke, Alt-Frankfurt, 1917. Eine interessante, bisher unbekannte Beschreibung hat neuerdings mein Schüler Eigel Kruttge in den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Burgsteinfurt gefunden.

S. 393. Werke von 1790. Wyzewa und St. Foix setzen noch K. 355, 410, 411, 236, 106 in diese Zeit.

26.

S. 395. Redoutenmusik. K. 611 ist identisch mit K. 602 Nr. 3. — Lieder am Klavier. Daß diese für eine „Kinderzeitschrift" geschrieben waren, erscheint im Hinblick auf die Formulierung der Singstimmen fraglich. Vielleicht liegt bei dieser Annahme eine Verwechslung mit Campes „Kleiner Kinderbibliothek" vor, aus der Mozart die Texte holte. — Werke für Glasharmonika. Das Adagio K. 356 ist ebenfalls wohl damals entstanden. — K. 615 ist von Mozart mit dem Datum 20. April 1791 versehen.

S. 397. Schikaneder. Vgl. E. von Komorzynski, E. Schikaneder, 1901.

S. 398. Freihaustheater auf der Wieden. Den Grundriß des Theaters hat neuerdings H. Cloeter, Häuser und Menschen von Wien, 1916, S. 39 wieder entdeckt.

S. 402. Wranitzkys Oberonmusik. Vgl. E. Dent a. a. O. S. 360.

S. 403. Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein". Den Grund

Digitized by Google

für die Verwendung des „protestantischen" Liedes will A. Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, 1909, S. 55 darin erblicken, daß Mozart durch die Verwendung eines „katholischen" Chorals nicht das religiöse Gefühl der Wiener Bevölkerung verletzen wollte.

S. 408. Der grimmige Kritiker. Berliner Musikzeitung, 1793, S. 148.

27.

S. 426. Titus. A. Schnerich, Mozarts Requiem, 1913, verlegt auf Grund der Papieruntersuchung die Niederschrift der Tituspartitur in die Zeit der Reise und des Prager Aufenthalts.

S. 430. Mozart in Prag. Vgl. Niemtschek, S. 34.

S. 431. Vollendung der Zauberflötenpartitur. A. Schnerichs Beweisführung hinsichtlich der Entstehungszeit der einzelnen Teile der „Zauberflöte" erscheint nicht ganz zwingend. — Ouvertüre und Priestermarsch sind von Mozart, selbst auf den 28. September 1791 datiert. Die Verwandtschaft des Allegrothemas mit einem Thema einer Clementi-Sonate ist schon lange bemerkt worden. Die Feststellung dieses Zusammenhangs ist jedoch gegenüber dem Kunstwerk, das Mozart hier geschaffen hat, von untergeordneter Bedeutung.

S. 433. Requiem. Eine originalgetreue Nachbildung der Handschrift hat A. Schnerich, 1913, publiziert. Unter den von Mozart selbst herrührenden Teilen ist vom Dies irae an kenntlich, was nicht von Mozart stammt. Vgl. auch R. Handke, Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, I. — Das von Wyzewa und St. Foix in diese Zeit verlegte „Adoramus" K. 327 kann nicht mehr Mozart zugeschrieben werden. Die Motette stammt von dem Turiner Gasparini und ist in einem aus Mozarts Nachlaß herrührenden, jetzt im Besitze des Salzburger Dommusikvereins befindlichen, handschriftlichen Sammelband unter dem Namen Gasparini verzeichnet. Sie zeigt auch denselben Stil wie die ebenfalls in diesem Sammelband enthaltene Totenmotette Gasparinis. H. Spieß im „Gregoriusblatt", Düsseldorf 1922. Damit wird W. Kurthens und meine Vermutung bestätigt.

S. 437/8. Über den Krankheitsverlauf und Mozarts letzte Tage berichten ein Brief Sophie Haibels, Mozarteumsmitteilungen, Salzburg 1918, Nissen S. 571, das Journal des Luxus und der Moden, 1808. Vgl. neuerdings J. Barraud's Studie in der Chronique médicale, 1905. Das Attest der Totenschau nennt „hitziges Frieselfieber" als Krankheit des Verstorbenen. In Karl Burys Tagebuch (Mitteilung von O. Clemen) findet sich am 14. Juni 1816 die bisher unbekannte Eintragung: „Der berühmteste Arzt der Stadt hielt Mozarts Krankheit für entzündlich und ließ die Ader öffnen. Der Katarrh ging in ein Nervenfieber über, das damals herrschte." — Mozarts letzte Glung. Vgl. Nissen, Mozarteumsmitteilungen 1919.

28.

S. 441. Wirkungen von Mozarts Musik auf Zeitgenossen. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 275 ff.

Digitized by Google

B. Chronologiſches Verzeichnis der Werke Mozarts

Auf die Monate der einzelnen Jahre konnte in der Chronologie nicht durchweg Rückſicht genommen werden; K. bedeutet die Nr. des Köchelverzeichniſſes; S. die Seite dieſes Buches.

1762

Kleine Klavierſtücke (K. 2, 3, 4, 5, 6; S. 20)

1763/64

Klavier-(Violin-)Sonaten (K. 6, 7, 8, 9; S. 38)

1764

6 Klavier-(Violin-)Sonaten (K. 10, 11, 12, 13, 14, 15; S. 38)
Londoner Skizzenbuch (S. 42)

1764/65

3 Sinfonien in es, b, d (K. 16, 17, 19; S. 39)

1765

„God is our Refuge" für vier Singſtimmen (K. 20; Anm. zu S. 39)
Tenorarie „Va dal furor portata" (K. 21; S. 39)
Sinfonie in b (K. 22; S. 39)

1766

Sopranarie „Conservati fedele" (K. 23; S. 39)
Klavier-Variationen über ein Thema von Graf (K. 24; S. 40)
Klavier-Variationen über „Willem von Naſſau" (K. 25; S. 40)
6 Klavier-(Violin)-Sonaten (K. 26, 27, 28, 29, 30, 31; S. 39)
„Galimathias musicum" (K. 32; S. 40)
Arrangement von Klavierſonaten Chriſtian Bachs (K. 107; S. 40)
Kyrie (K. 33; Anm. zu S. 37)

1767

Offertorien-Motette in feſto S. Benedicti (K. 34; S. 47)
„Die Schuldigkeit des erſten Gebots" (K. 35; S. 46)
Tenorarie „Orchè il dover" (K. 36; Anm. zu S. 46)
Bearbeitungen von Klavierſonaten Schoberts, Eckards, Honnauers, Raupachs zu Klavierkonzerten (K. 37, 39, 40, 41; S. 46)
„Apollo et Hyacinthus" (K. 38; S. 46)
„Grabmuſik" (K. 42; S. 46)
Caſſation in b (K. 99; S. 47)
Serenade in d (K. 100; S. 47)
2 Sinfonien in f (K. 76, 43; S. 58)

1768

2 Sinfonien in d (K. 45, 48; S. 58)
„La Finta ſemplice" (K. 51; S. 54)
„Baſtien und Baſtienne" (K. 50; S. 57)
Lieder am Klavier: „Daphne, deine Roſenwangen", „An die Freude" (K. 52, 53; Anm. zu S. 57)
Offertorium „Veni sancte Spiritus" (K. 47; S. 59)
Brevis-Meſſe in g (K. 49; S. 59)
Solemnis-Meſſe in cmoll [kleine cmoll-Meſſe] (K. 139; S. 59)
Menuett für Streicher (K. 64; Anm. zu S. 58)

1769

Brevis- und Solemnis-Meſſe in d-moll und c (K. 65, 66; S. 62)
Menuetts für Streicher (K. 65a; S. 62)
Caſſation (K. 63; S. 62)
Te Deum (K. 141; S. 62)
Sopranarie „Sol nascente" (K. 70; Anm. zu S. 62)
Offertorium „Benedictus sit Deus" (K. 117; Anm. zu S. 78)

1770/71

3 Sinfonien in d (K. 95, 97, 84; S. 77)
Sinfonie in g (K. 74; S. 77)
Sinfonie in d (100a; Anm. zu S. 76)
1. Streichquartett in g (K. 80; S. 78)
Contratanz für Orcheſter (K. 123; Anm. zu S. 76)
Polyphone Arbeiten (K. 89, 89a, 85, 44, 86; S. 78)

Polyphone Arbeiten (K. 90, 91, 92; Anm. zu S. 78)
Solo-Motette „Ergo interest, an quis“ (K. 143; S. 78)
Sopranarien „Per pietà“, „O temerario Arbace“, „Misero me“, „Se ardire esperanza“, „Se tutti i mali miei“, „Fra cento affanni“ (K. 78, 79, 77, 82, 83, 88; S. 78)
„Mitridate“ (K. 87; S. 79)

1771

Regina Coeli (K. 108; S. 83)
Lauretaniſche Litanei (K. 109; S. 83)
Offertorium pro festo S. Joannis Bapt. (K. 72; S. 83)
„De profundis clamavi“ (K. 93; S. 83)
3 Sinfonien in f, c, g (K. 75, 73, 110; S. 83)
Trioſätze mit Orgel (K. 67, 68, 69; S. 83)
„Betulia liberata“ (K. 118; S. 83)
„Ascanio in Alba“ (K. 111; S. 85)
2 Sinfonien in f (K. 112, 98; S. 87)
Divertimento in es (K. 113; S. 87)
Sinfonie in a (K. 114; S. 89)

1772

„Il sogno di Scipione“ (K. 126; S. 88)
7 Sinfonien in g, c, g, f, es, d, a (K. 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134; S. 89)
3 Divertimenti (Streichquartette) in d, b, f (K. 136, 137, 138; S. 90)
Divertimento in d (K. 131; S. 90)
Menuetts für Orcheſter (K. 164; Anm. zu S. 90)
Klavierſonate zu vier Händen (K. 381; S. 90)
Lieder am Klavier: „Die großmütige Gelaſſenheit“, „Was ich in Gedanken“, „Die Zufriedenheit im niedrigen Stande“ (K. 149, 150, 151; S. 90)
Marſch (K. 189; Anm. zu S. 104).
Trioſätze mit Orgel (K. 144, 145; S. 90)
Litaniae de Venerabili (K. 125; S. 90)
Regina Coeli (K. 127; S. 90)
„Lucio Silla“ (K. 135; S. 94)

1772/73

Sinfonie in c (K. 96; S. 97)
6 Streichquartette in d, g, c, f, b, es (K. 155–160; S. 97)
Solo-Motette „Exsultate, jubilate“ (K. 165; S. 97)
Divertimento in b (K. 186; S. 97)

1773

4 Sinfonien in c, d, b, es (K. 162, 181, 182, 184; S. 101)
Divertimento in es (K. 166; S. 101)
Concertone in c (K. 190; S. 101)
Trinitatismeſſe in c (K. 167; S. 101)
Andretter-Serenade in d (K. 185; S. 104)
Divertimento in d (K. 205; S. 104)
Marſch für Orcheſter (K. 290; Anm. zu S. 104)
Klavier-Variationen über eine Arie aus Salieris „La fiera di Venezia“ (K. 180; S. 104)
6 kontrapunktiſche Streichquartette in f, a, c, es, b, f (K. 168–173; S. 104)
Brevis-Meſſe in c (K. 115; S. 106)
Kyrie, „Justum deduxit Dominus“ (K. 221, 326; S. 106)
Erſte Faſſung der Thamos-Muſik (K. 345; S. 104)
Klavierkonzert in d (K. 175; S. 107)
Streichquintett in b (K. 174; S. 107)
Vierhändige Klavierſonate in b (K. 358; Anm. zu S. 107)
2 Sinfonien in g, c (K. 199, 200; S. 107)
Menuetts für Orcheſter (K. 176; Anm. zu S. 107)

1773/74

3 Sinfonien in g moll, a, d (K. 183, 201, 202; S. 107)

1774

„Dixit et Magnificat“, Litaniae Lauretanae (K. 193, 195; S. 107)
Meſſe in f (K. 192; S. 107)
Serenade in d (K. 203; S. 123)
Marſch für Orcheſter (K. 237; Anm. zu S. 123)
Divertimento in c (K. 187; S. 123)
Klaviervariationen über ein Menuett von Fiſcher (K. 179; S. 131)
Brevismeſſe in d (K. 194; S. 132)
Fagottkonzert in b (K. 191; S. 134)

1774/75

„Fintagiardiniera" (K. 196; S. 118)
Sinfoniesatz (K. 121; Anm. zu S. 121)
6 Klaviersonaten in c, f, b, es, g, d (K. 279, 280, 281, 282, 283, 284; S. 130)
Allegro für Klavier (K. 312; Anm. zu S. 130)
Sonate für Fagott und Violoncell (K. 292; S. 134)

1775

„Re pastore" (K. 208; S. 121)
Sinfoniesatz (K. 102; Anm. zu S. 121)
Marsch für Orchester (K. 214; Anm. zu S. 121)
Brevismesse in c (K. 220; S. 132)
„Misericordias Domini" (K. 222; S. 133)
Violinkonzert in b (K. 207; S. 128)
Tenorarie „Si mostra la sorte" (K. 209; S. 122)
Tenorarie „Con ossequio" (K. 210; S. 122)
Serenade in d (K. 204; S. 123)
Marsch für Orchester (K. 215; Anm. zu S. 123)
Violinkonzert in d (K. 211; S. 128)
Divertimento in f (K. 213; S. 123)
Triosonatensatz mit Orgel (K. 212; S. 134)
Violinkonzert in g (K. 216; S. 128)
Sopranarie „Voi avete un cor fedele" (K. 217; S. 122)
Violinkonzert in d (K. 218; S. 128)
Violinkonzert in a (K. 219; S. 128)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 224, 225; S. 134)

1776

Klavierkonzert in b (K. 238; S. 131)
Serenade in d (K. 239; S. 123)
Rondo für Geige (K. 269; Anm. zu S. 128)
Divertimento in b (K. 240; S. 123)
Adagio für Violine (K. 261; Anm. zu S. 128)
Serenade in f (K. 101; S. 123)
Konzert für drei Klaviere in f (K. 242; S. 131)
Litaniae de Venerabili (K. 243; S. 133)
Offertorium „Venite, populi" (K. 260; S. 133)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 244, 245; S. 134)
Klavierkonzert in c (K. 246; S. 131)
Solemnismesse in c (K. 262; S. 133)
Divertimento in f (K. 247; S. 123)
Marsch (K. 248; Anm. zu S. 123)
Serenade in d (K. 250; S. 123)
Marsch (K. 249; Anm. zu S. 123)
Divertimento in d (K. 251; S. 123)
Divertimento in es (K. 252; S. 123)
Divertimento in f (K. 253; S. 123)
Klaviertrio in b (K. 254; S. 134)
Altarie „Ombra felice" (K. 255; S. 122)
Tenorarie „Clarice, cara mia sposa" (K. 256; S. 122)
3 Messen in c (K. 257, 258, 259; S. 132)

1777

Divertimento in c (K. 188; S. 123)
Divertimento in b (K. 270; S. 123)
Klavierkonzert in es (K. 271; S. 131)
Divertimento in b (K. 287; S. 123)
Sopranarie „Ah lo previdi" (K. 272; S. 122)
Notturno in d für Orchester (K. 286; S. 123)
Violinkonzert in d (K. 271a; S. 128)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 274, 278; S. 134)
Divertimento in es (K. 289; S. 123)
Kontratänze für Orchester (K. 267; S. 134)
Messe in b (K. 275; S. 132)
Graduale „Sancta Maria, mater Dei" (K. 273; S. 133)
Offertorium „Alma Dei creatoris" (K. 277; S. 133)

1777/78

2 Klaviersonaten in d und c (K. 311, 309; S. 156)
„Oiseaux si tous les ans", „Dans un bois" für 1 Singstimme und Klavier (K. 307, 308; S. 156)
2 Quartette für Flöte und Streicher in d und g (K. 285, Peters; S. 156)
2 Flötenkonzerte in g und d (K. 313, 314; S. 156)

Digitized by Google

Andante für Flöte und Orcheſter (K. 315; Anm. zu S. 156)
5 Sonaten für Klavier und Violine in g, es, c, a, c (K. 301, 302, 303, 305, 296; S. 156)
Kyrie in es (K. 322; S. 156)
Arien „Non sò donde viene", „Se al labbro mio non credi", „Basta vincesti" (K. 294, 295, 486a; S. 156)

1778

2 Sinfonien in d und b (K. 297, Anh. 8; S. 176)
„Les petits riens" (K. Anh. 10; S. 176)
Sinfonie concertante in es (K. Anh. 9; S. 176)
Konzert für Flöte und Harfe in c (K. 299; S. 177)
Flötenquartett in a (K. 298; Anm. zu S. 177)
2 Sonaten für Klavier und Violine in emoll, d (K. 304, 306; S. 177)
Klaviervariationen über „Lison dormait", „Ah, vous dirai-je, Maman", „Je suis Lindor", „La belle Française" (K. 264, 265, 354, 353; S. 177)
5 Klaviersonaten in amoll, c, a, f, b (K. 310, 330, 331, 332, 333; S. 177)
Klavierphantaſie in c (K. 395; Anm. zu S. 177)
Sopranarie „Popoli di Tessaglia" (K. 316 S. 186)

1779

Meſſe in c (K. 317; S. 193)
2 Sinfonien in g, b (K. 318, 319; S. 190)
Serenade in d (K. 320; S. 191)
Marſch (K. 335; Anm. zu S. 191)
Divertimento in d (K. 334; S. 191)
Marſch für Orcheſter (K. 445; Anm. zu S. 191)
Sonate für Klavier und Violine in b (K. 378; S. 192)
Sinfonie concertante in es (K. 364; S. 192)
Konzert für zwei Klaviere in es (K. 365; S. 192)
Vesperae de Dominica (K. 321; S. 193);
Sonatenſätze mit Orgel (K. 328, 329; S. 193)
Deutſche Kirchenlieder „O Gottes Lamm", „Als aus Ägypten" (K. 343; S. 194)
Sopranarie „Kommet her, ihr frechen Sünder" (K. 146; Anm. zu S. 194)
Muſik zu „König Thamos" (K. 345; S. 196)
„Zaide" (K. 344; S. 197)
Kyrie (K. 91; Anm. zu S. 193)
Regina coeli (K. 276; Anm. zu S. 193)

1780

Sonatenſatz mit Orgel (K. 336; S. 193)
Sinfonie in c (K. 338; S. 190)
Meſſe in c (K. 337; S. 193)
Vesperae de Confessore (K. 339; S. 193)

1780/81

„Idomeneo" (K. 366; S. 200)
Ballettmuſik zu „Idomeneo" (K. 367; Anm. zu S. 210)
Kyrie in d moll (K. 341; S. 217)

1781

Quartett für Oboe und Streicher in f (K. 370; S. 217)
Sopranarien „Ma che vi fece", „Misera, dove son" (K. 368, 369; S. 218)
Lieder am Klavier, „Die Zufriedenheit", „An die Hoffnung", „An die Einſamkeit", „Verdankt ſei es dem Glanz" (K. 349, 390, 391, 392; S. 218)
Rondo für Horn und Orcheſter (K. 371; S. 242)
Rondo für Violine und Orcheſter (K. 373; S. 242)
Sopranarie „A questo seno" (K. 374; S. 242)
Allegro für Violine und Klavier (K. 372; Anm. zu S. 243)
4 Sonaten für Violine und Klavier in f, f, g, es (K. 376, 377, 379, 380; S. 243)
Variationen für Klavier und Violine

Digitized by Google

über „La bergère Silimène“, „Hélas, j'ai perdu mon amant“ (K. 359, 360; S. 243)
Serenade in b (K. 361; S. 243)
Serenade in es (K. 375; S. 243)
Sonate für 2 Klaviere in d (K. 448; S. 242)

1782

Rondo f. Klav. (K. 382; Anm. zu S. 107)
„Nehmt meinen Dank“ für Sopran (K. 383; S. 242)
Klaviervariationen über den Marsch der „Mariages Samnites“, „Salve tu Domine“ (K. 352, 398; S. 242)
Präludium und Fuge für Klavier in c (K. 394; S. 242, 272)
Serenade in c moll (K. 388; S. 243)
„Die Entführung aus dem Serail“ (K. 384; S. 251)
„Der Liebe himmlisches Gefühl“ für Sopran (K. 119; Anm. zu S. 242)
Neue Haffner-Sinfonie in d [1. Wiener Sinfonie] (K. 385; S. 243)
Marsch für Orchester (K. 408,2; Anm. zu S. 243)

1782/83

Hornkonzert in d (K. 412; S. 293)
Klavierkonzerte in f, a, c (K. 413, 414, 415; S. 288)
Streichquartett in g [erstes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 387; S. 278)
Klavierphantasie in d moll (K. 397; S. 272)
Klaviersuite in c (K. 399; S. 274)
Fuge für Klavier (K. 401; S. 274)
2 Sonaten für Violine und Klavier in a und c (K. 402, 403; S. 274)
Fragment einer Violin-Klaviersonate (K. 404; S. 294)

1783

Sopranarie „Mia speranza adorata“ (K. 416; S. 294)
Hornkonzert in es (K. 417; S. 293)
Streichquartett in d moll [zweites der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 421; S. 278)
Sopranarien „Vorrei spiegarvi“, „Nò, nò, che non sei capace“ (K. 418, 419; S. 294)
Tenorarie „Per pietà, non ricercate“ (K. 420; S. 294)
Solfeggien für eine Singstimme (K. 393; Anm. zu S. 276)
c moll-Messe [große c moll-Messe] (K. 427; S. 275)
Klavierphantasie in c moll (K. 396; S. 272)
5 Fugen aus Seb. Bachs Wohltemperiertem Klavier (K. 405; S. 274)
Fugenfragment in g (K. 443; Anm. zu S. 274)
Quintett in es für 1 Violine, 2 Bratschen, Horn und Cello (K. 407; S. 293)
Streichquartett in es [drittes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 428; S. 278)
Baßarie „Così dunque tradisci“ (K. 432; S. 294)
Tenorarie „Müßt ich auch durch tausend Drachen“ (K. 435; Anm. zu S. 294)
Das Bandel, Terzett für Sopran, Tenor und Baß (K. 441; S. 297)
Hornkonzert in es (K. 447; S. 293)
„L'oca del Cairo“ (K. 422; S. 300)
„Lo Sposo deluso“ (K. 430; S. 300)
Duo für Violine und Bratsche in g, b (K. 423, 424; S. 293)
Sinfonie in c [zweite Wiener Sinfonie] (K. 425; S. 278)
Fuge für zwei Klaviere in c moll (K. 426; S. 275)
„Die Seele des Weltalls“, Kantate für 3 Singstimmen und Orchester (K. 429; S. 297)
Tenorarie „Misero, o sogno“ (K. 431; S. 294)
Fragmente ein- und mehrstimmiger italienischer Gesänge (K. 436–440; S. 294)
Adagio zu einer Sinfonie von Michael Haydn (K. 444; Anm. zu S. 243)

1784

Klavierkonzerte in es, b, d (K. 449, 450, 451; S. 288)
Klavierquintett in es (K. 452; S. 294)
Klavierkonzert in g (K. 453; S. 288)
Sonate für Violine und Klavier in b (K. 454; S. 294)

Klaviervariationen über „Come un agnello", „Unser dummer Pöbel meint" (K. 460, 455; S. 288)
Klavierkonzert in b (K. 456; S. 288)
Klaviersonate in c moll (K. 457; S. 273)
Streichquartett in b [viertes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 458; S. 278)
Klavierkonzert in f (K. 459; S. 288)
Menuetts und Contratänze für Orchester (K. 461, 462, 463; (Anm. zu S. 366)

1785

Streichquartett in a [fünftes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 464; S. 278)
Streichquartett in c [sechstes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 465; S. 278)
Klavierkonzerte in d moll, c (K. 466, 467; S. 288)
„Die ihr einem neuen Grade", für eine Singstimme und Klavier [ein Logenstück] (K. 468; S. 297)
„Davidde penitente" (K. 469; S. 277)
Die Maurerfreude „Sehen, wie dem starren Forscherauge", für Tenor, Chor und Orchester (K. 471; S. 297)
Lieder am Klavier „Der Zauberer", „Die Zufriedenheit", „Die betrogene Welt" (K. 472, 473, 474; S. 296)
Klavierphantasie in c moll (K. 475; S. 272)
„Das Veilchen" von Goethe (K. 476; S. 296)
Maurerische Trauermusik in c moll (K. 477; S. 296)
Klavierquartett in g moll (K. 478; S. 370)
„Dite almeno" für vier Gesangsstimmen und Orchester, „Mandina amabile" für drei Gesangsstimmen und Orchester (K. 479, 480; S. 294)
Sonate für Violine und Klavier in es (K. 481; S. 294)
Klavierkonzert in es (K. 482; S. 288)
„Zerfließet heut, geliebte Brüder", „Ihr unsre neuen Leiter" für Chor und Orgel [Logenstücke] (K. 483, 484; S. 297)

1786

Klavierrondo in d (K. 485; S. 367)
„Der Schauspieldirektor" (K. 486; S. 301)
Klavierkonzert in a (K. 488; S. 288)
Nachkomponierte Stücke für den „Idomeneo" (K. 489, 490; S. 329)
Klavierkonzert in c moll (K. 491; S. 288)
„Le nozze di Figaro" (K. 492; S. 309)
Klavierquartett in es (K. 493; S. 370)
Klavierrondo in f (K. 494; S. 367)
Hornkonzert in es (K. 495; S. 293)
Klaviertrio in g (K. 496; S. 369)
Duo für Bassetthörner (K. 487; Anm. zu S. 370)
Lieder am Klavier „Wie unglücklich bin ich", „O heiliges Band" (K. 147, 148; Anm. zu S. 363)
Sopranarie „Ah spiegarti" (K. 178; Anm. zu S. 364)
Sonate für Klavier zu vier Händen in f (K. 497; S. 367)
Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche in es (K. 498; S. 369)
Streichquartett in d (K. 499; S. 370)
Klaviervariationen über ein Allegretto in b (K. 500; S. 367)
Andante und Variationen für Klavier zu vier Händen (K. 501; S. 367)
Klaviertrio in b (K. 502; S. 369)
Sonate für Klavier zu vier Händen in g (K. 357; Anm. zu S. 367)
Klavierkonzert in c (K. 503; S. 367)
Sinfonie in d [3. Wiener Sinfonie] (K. 504; S. 372)
Sopranarie „Ch'io mi scordi" mit obligatem Klavier (K. 505; S. 364)
„Lied der Freiheit", am Klavier (K. 506; S. 296)

1787

Deutsche Tänze für Orchester (K. 509; S. 366)
Klavierrondo in a moll (K. 511; S. 367)
Baßarie „Alcandro lo confesso",

Digitized by Google

„Mentre ti lascio“ (K. 512, 513; S. 364)
Streichquintett in c (K. 515; S. 371)
Streichquintett in g moll (K. 516; S. 371)
Lieder am Klavier „Die Alte“, „Die Verschweigung“, „Lied der Trennung“, „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ (K. 517, 518, 519, 520; S. 363)
Sonate für Klavier zu vier Händen in c (K. 521; S. 367)
„Ein musikalischer Spaß“ für Streicher und 2 Hörner (K. 522; S. 365)
Lieder am Klavier „Abendempfindung“, „An Chloe“ (K. 523, 524; S. 363)
„Eine kleine Nachtmusik“ für Streicher (K. 525; S. 372)
Sonate für Violine und Klavier in a (K. 526; S. 367)
Kanon „Ach zu kurz ist unsers Lebens Lauf“ für vier Singstimmen (K. 228; Anm. zu S. 365)
„Don Giovanni“ (K. 527; S. 337)
Sopranarie „Bella mia fiamma“ (K. 528; S. 364)
Lieder am Klavier, „Am Geburtstag des Fritz“, „Das Traumbild“, „Die kleine Spinnerin“ (K. 529, 530, 531; S. 363)

1788

Allegro und Andante für Klavier in f (K. 533; S. 367)
Contra- und deutsche Tänze für Orchester (K. 534–536; S. 366)
Klavierkonzert in d (K. 537; S. 367)
Sopranarie „Ah se in ciel“ (K. 538; S. 364)
„Ich möchte wohl der Kaiser sein“ für eine Männerstimme mit Orchesterbegleitung (K. 539; Anm. zu S. 363)
Adagio für Klav. in d (K. 540; S. 367)
Baßarie „Un baccio di mano“ (K. 541; S. 364)
Klaviertrio in e (K. 542; S. 369)
Sinfonie in es [4. Wiener Sinfonie] (K. 543; S. 373)
Klaviersonate „für Anfänger“ in c (K. 545; S. 367)
Adagio für Streicher in c moll (K. 546; Anm. zu S. 274)
Sonate für Violine und Klavier in f (K. 547; S. 367)
Klaviertrio in c (K. 548; S. 369)
„Più non si trovano“ für drei Singstimmen (K. 549; S. 365)
Sinfonie in g moll [5. Wiener Sinfonie] (K. 550; S. 373)
Sinfonie (Jupiter) in c [6. Wiener Sinfonie (K. 551; S. 373)
Lied am Klavier „Beim Auszug ins Feld“ (K. 552; S. 363)
10 Kanons für vier und drei Singstimmen (K. 553–562; S. 365)
Divertimento für Violine, Bratsche, Cello in es (K. 563; S. 372)
Klaviertrio in g (K. 564; S. 369)
Bearbeitung von Händels „Acis und Galathea“ (K. 566; S. 366)
Deutsche Tänze und Menuetts für Orchester (K. 567, 568; S. 366)

1789

Klaviersonate in b (K. 570; S. 367)
Deutsche Tänze für Orchester (K. 571; S. 366)
Bearbeitung von Händels „Messias“ (K. 572; S. 366)
Klaviervariationen über ein Menuett von Duport (K. 573; S. 378)
Gigue für Klavier in g [Stammbuchblatt] (K. 574; Anm. zu S. 377)
Streichquartett in d (K. 575; S. 380)
Klaviersonate in d (K. 576; S. 380)
Nachkomponierte Arien „Al desio“, „Un moto di gioja“ für „Figaros Hochzeit“ (K. 577, 579; S. 380)
Sopranarie „Alma grande“ (K. 578; S. 380)
„Schon lacht der holde Frühling“ für Sopran und Orchester (K. 580; S. 380)
Klarinettenquintett in a (K. 581; S. 380)
Sopranarien „Chi sà, chi sà“, „Vado, ma dove“ (K. 582, 583; S. 380)
Baßarie „Rivolgete a lui lo sguardo“ (K. 584; S. 383)

Menuetts und deutſche Tänze für Orcheſter (K. 585, 586; S. 380)
Contratanz für Orcheſter (K. 587; Anm. zu S. 380)

1790

„Così fan tutte“ (K. 588; S. 381)
Streichquartett in b (K. 589; S. 391)
Streichquartett in f (K. 590; S. 391)
Bearbeitungen von Händels „Alexanderfeſt“ und „Cäcilienode“ (K. 591, 592; S. 391)
Streichquintett in d (K. 593; S. 393)
Adagio und Allegro für ein Orgelwerk (K. 594; S. 393)
Klaviermenuett in d (K. 355; Anm. zu S. 393)
Adagio für 2 Baſſetthörner und Fagott (K. 410; Anm. zu S. 393)
Adagio für 2 Klarinetten und 3 Baſſetthörner (K. 411; Anm. zu S. 393)
Andantino für Klavier in es [Stammbuchblatt] (K. 236; Anm. zu S. 393)
Ouvertüre und Contratänze für Orcheſter (K. 106; Anm. zu S. 393)

1791

Klavierkonzert in b (K. 595; S. 396)
Lieder am Klavier „Sehnſucht nach dem Frühling“, „Im Frühlingsanfang“, „Das Kinderſpiel“ (K. 596, 597, 598; S. 395)
Menuetts und deutſche Tänze für Orcheſter (K. 599, 600; S. 395)
Menuetts, deutſche Tänze und Contratänze für Orcheſter (K. 601, 602, 603; S. 395)
Menuetts, deutſche Tänze, Ländler und Contratanz für Orcheſter (K. 604, 605, 606, 607; S. 395)
Phantaſie für ein Orgelwerk in f moll (K. 608; S. 395)
Contratänze für Orcheſter (K. 609, 610; S. 395)
Baßarie „Per questa bella mano“ mit obligatem Contrabaß (K. 612; S. 397)
Klaviervariationen über „Ein Weib iſt das herrlichſte Ding“ (K. 613; S. 397)
Streichquintett in es (K. 614; S. 396)
„Viviamo felici in dolce contento“, Schlußchor (K. 615; Anm. zu S. 395)
Andante für eine Orgelwalze in f (K. 616; S. 395)
Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Bratſche und Cello, c moll (K. 617, S. 395)
Adagio für Harmonika in c (K. 356; Anm. zu S. 395)
„Ave verum corpus“ für 4 Singſtimmen und Streicher (K. 618; S. 396)
„Die ihr des Unermeßlichen“ für 1 Singſtimme und Klavier (K. 619; S. 397)
„Die Zauberflöte“ (K. 620; S. 402)
„La Clemenza di Tito“ (K. 621; S. 426)
Klarinettenkonzert in a (K. 622; S. 433)
„Laut verkünde unſre Freude“ für 3 Männerſtimmen und Orcheſter [ein Logenſtück] (K. 623; S. 433)
„Requiem“, unvollendet (K. 626; S. 434)

Digitized by Google

C. Syſtematiſches Verzeichnis der Werke Mozarts

Die in Klammern beigefügten Zahlen beziehen ſich auf die Numerierung des Köchelverzeichniſſes. Dem vorliegenden Verzeichnis wurde in Anordnung und Reihenfolge die große Geſamtausgabe zugrunde gelegt. Die Mozart unterſchobenen Werke ſowie die Stücke, bei denen die Frage der Autorſchaft ſehr zweifelhaft iſt, wurden ausgeſchaltet.

Vokalmuſik

Serie 1 Meſſen

1. Miſſa für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, Viola, Baß u. Orgel. G (49)
2. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., B. u. Org. D m (65)
3. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., Viola, 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (66)
4. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Viola, 2 Ob., 3 Poſ., 4 Tromp., Pk., B. u. Org. C m (139)
5. Miſſa in honorem SSmae Trinitatis f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 4 Tromp., Pk., B. u. Orgel. C (167)
6. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., B. u. Org. F (192)
7. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., B. u. Org. D (194)
8. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (220)
9. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 3 Poſ., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (257)
10. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (258)
11. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (259)
12. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp., B. u. Org. C (262)
13. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., B. u. Org. B (275)
14. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp., 3 Poſ., Pk., B. u. Org. C (317)
15. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (337)

Serie 2 Litaneien und Veſpern

1. Litaniae Lauretanae f. 4 Sgſt., 2 Viol., B. u. Org. B (109)
2. Litaniae de venerabili f. 4 Sgſt., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. B (125)
3. Litaniae Lauretanae f. Sopr., Alt, Ten., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Hörn., B. u. Org. D (195)
4. Litaniae de venerabili f. 4 Sgſt., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Fl., 2 Fag., 2 Hörn., 3 Poſ., B. u. Org. Es (243)
5. Dirit u. Magnificat f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (193)
6. Veſperae de Dominica f. 4 Sgſt., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (321)
7. Veſperae ſolennes de confeſſore f. 4 Sgſt., 2 Viol., Fag., 2 Tromp., 3 Poſ., Pk., B. u. Org. C (339)

Serie 3 Kleinere geiſtliche Geſangwerke mit Begleitung des Orcheſters

1. Kyrie f. 4 Sgſt. m. Begl. F (33)
2. Kyrie f. 5 Soprane. G (89)
3. Kyrie f. 4 Sgſt. m. Begl. Es (322)
4. Kyrie f. 4 Sgſt. m. Begl. C (323)
5. Kyrie f. 4 Sgſt. m. Begl. D m (341)
6. „God is our Refuge“ f. 4 Sgſt. (20)
7. „Veni Sancte Spiritus“ f. 4 Sgſt. m. Begl. (47)
8. Miſerere f. Alt, Ten., B. u. Org. (85)
9. „Quaerite primum regnum Dei“ f. 4 Sgſt. (86)
10. Regina Coeli f. 4 Sgſt. m. Begl. C (108)
11. Regina Coeli f. 4 Sgſt. m. Begl. B (127)
12. Regina Coeli f. 4 Sgſt. m. Begl. C (276)
13. Te Deum f. 4 Sgſt. m. Begl. (141)

14. Zwei deutſche Kirchenlieder f. 1 Sgſt. m. B. (343)
15. Offertorium pro feſto Stⁱ Benedicti „Scande coeli“. F. 4 Sgſt. m. Begl. (34)
16. Offertorium pro feſto Stⁱ Joannis Baptiſtae „Inter natos“. F. 4 Sgſt. m. Begl. (72)
17. „De profundis“. F. 4 Sgſt. m. Begl. (93)
18. Offertorium pro omni tempore. F. 4 Sgſt. m. Begl. (117)
19. „Ergo interest“ f. Sopr. m. Begl. (143)
20. „Exultate, jubilate“ f. Sopr. m. Begl. (165)
21. Offertorium „Sub tuum praesidium“ f. Sopr.- u. Tenor-Solo m. Begl. (198)
22. „Misericordias Domini“ f. 4 Sgſt. m. Begl. (222)
23. Offertorium de venerabili ſacramento f. 2 vierſtimmige Chöre m. Begl. (260)
24. Graduale ad Feſtum B. M. V. f. 4 Sgſt. m. Begl. (273)
25. Offertorium de B. M. V. f. 4 Sgſt. m. Begl. (277)
26. „Justum deduxit dominus“ f. 4 Sgſt. u. Org. (326)
27. „Ave verum corpus“ f. 4 Sgſt. m. Begl. (618)

Serie 4 Kantaten und Oratorien

1. Abt. Kantaten

1. Grabmuſik (42)
2. Die Maurerfreude. „Sehen, wie dem ſtarren Forſcherauge.“ Kantate f. Ten. u. Chor (471)
3. Eine Freimaurer-Kantate. „Laut verkünde unſre Freude“ f. 2 Ten. u. B. mit 2 Viol., Viola, B., 1 Flöte, 2 Ob., 2 Hörn. (623)

2. Abt. Oratorien

4. Betulia liberata (118)
5. Davidde penitente (469)

Serie 5 Opern

1. Die Schuldigkeit des erſten Gebotes (35)
2. Apollo et Hyacinthus (38)
3. Baſtien und Baſtienne (50)
4. La finta ſemplice (51)
5. Mitridate (87)
6. Ascanio in Alba (111)
7. Il Sogno di Scipione (126)
8. Lucio Silla (135)
9. La finta Giardiniera (Die Gärtnerin aus Liebe) (196)
10. Il Rè Paſtore (208)
11. Zaide (344)
12. Chöre und Zwiſchenakte zu „Thamos, König in Ägypten“ (345)
13. Idomeneo (366)
14. Ballettmuſik zu „Idomeneo“ (367)
15. Die Entführung aus dem Serail (384)
16. Der Schauſpieldirektor (486)
17. Le nozze di Figaro (492)
18. Il diſſoluto punito, oſſia: Il Don Giovanni (527)
19. Coſì fan tutte (588)
20. Die Zauberflöte (620)
21. La Clemenza di Tito (621)

Serie 6 Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orcheſters

1. Arie f. Ten. „Va, dal furor portata.“ (21)
2. Arie f. Sopran. „Conservati fedele.“ (23)
3. Rezitativ u. Arie f. Ten. „Orchè il dover.“ (36)
4. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „A Berenice.“ „Sol nascente.“ (70)
5. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Misero me.“ „Misero pargoletto.“ (77)
6. Arie f. Sopr. „Per pietà, bel idol mio.“ (78)
7. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „O temerario Arbace.“ (79)
8. Arie f. Sopr. „Se tutti i mali miei.“ (83)
9. Arie f. Sopr. „Fra cento affanni.“ (88)
10. Arie f. Sopr. „Kommt her, ihr frechen Sünder.“ (146)

Digitized by Google

11. Arie f. Ten. „Si mostra la sorte.“ (209)
12. Arie f. Ten. „Con ossequio, con rispetto.“ (210)
13. Arie f. Sopr. „Voi avete un cor fedele.“ (217)
14. Rezitativ u. Arie f. Alt. „Ombra felice.“ „Io ti lascio.“ (255)
15. Arie f. Ten. „Clarice, cara mia sposa.“ (256)
16. Scene f. Sopr. „Ah Io previdi.“ „Ah, t' invola agl' occhi miei.“ (272)
17. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Alcandro lo confesso.“ „Non sò donde viene.“ (294)
18. Arie f. Ten. „Se al labbro mio non credi.“ „Il cor dolente.“ (295)
19. Rezitativ u. Arie f. Sopran. „Popoli di Tessaglia.“ „Io non chiedo.“ (316)
20. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Ma che vi fece.“ „Sperai vicino il lido.“ (368)
21. Szene u. Arie f. Sopr. „Misera, dove son?“ „Ah non son io.“ (369)
22. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „A questo seno.“ „Or che il cielo a me ti rende.“ (374)
23. Arie f. Sopr. „Nehmt meinen Dank.“ (383)
24. Szene u. Arie f. Sopr. „Mia speranza.“ „Ah non sai, qual pena.“ (416)
25. Arie f. Sopr. „Vorrei spiegarvi.“ „Ah Conte, partite.“ (418)
26. Arie f. Sopr. „No, no, che non sei capace.“ (419)
27. Arie f. Ten. „Per pietà, non ricercate.“ (420)
28. Rezitativ u. Arie f. Tenor. „Misero, o sogno!“ „Aura, che intorno.“ (431)
29. Rezitativ u. Arie f. Baß. „Così dunque tradisci.“ „Aspri rimorsi atroci.“ (432)
30. Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. „Ecco, quel fiero.“ Mit Begleitung von 3 Baſſetthörnern (436)
31. Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. „Mi lagnerò tacendo.“ Begleitung: 2 Klar., 1 Baſſetthorn (437)
32. Quartett f. Sopr., Ten. u. 2 Bäſſe. „Dite almeno.“ (479)
33. Terzett f. Sopran, Ten. u. Baß. „Mandina amabile.“ (480)
34. Szene u. Rondo f. Sopr. „Ch' io mi scordi.“ „Non temer amato bene.“ M. oblig. Klavier (505)
35. Rezitativ u. Arie f. Baß. „Alcandro, lo confesso.“ „Non sò, d'onde viene.“ (512)
36. Arie f. Baß. „Mentre ti lascio, o figlia.“ (513)
37. Szene f. Sopr. „Bella mia fiamma.“ „Resta, o cara.“ (528)
38. Arie f. Sopr. „Ah, se in ciel.“ (538)
39. „Ich möchte wohl der Kaiſer ſein.“ (539)
40. „Un baccio di mano“ f. Baß (541)
41. „Più non si trovano“ f. 2 Sopr. u. Baß (549)
42. Arie f. Sopr. „Alma grande, e nobil core.“ (578)
43. Arie f. Sopr. „Chi sà, chi sà, qual sia.“ (582)
44. Arie f. Sopr. „Vado, ma dove? o Dio.“ (583)
45. Arie f. Baß. „Rivolgete a lui lo sguardo.“ (584)
46. Arie f. Baß. „Per questa bella mano“ m. oblig. Kontrabaß (612)

Serie 7 1. Abt. Ein- und mehrſtimmige Lieder am Klavier

1. Daphne, deine Roſenwangen (52)
2. An die Freude (53)
3. Wie unglücklich bin ich nicht (147)
4. O heiliges Band (148)
5. Die großmütige Gelaſſenheit (149)
6. Was ich in Gedanken (150)
7. Die Zufriedenheit im niedrigen Stande (151)
8. Ridente la calma (152)
9. Oiseaux, si tous les ans (307)
10. Dans un bois solitaire (308)
11. Die Zufriedenheit (349)

12. An die Hoffnung (390)
13. An die Einſamkeit (391)
14. Verdankt ſei es dem Glanze (392)
15. Das Bandel. Terzett f. Sopr., Ten. u. B. (441)
16. Maurer-Geſellenlied. „Die ihr einem neuen Grade“ (468)
17. Der Zauberer (472)
18. Die Zufriedenheit (473)
19. Die betrogene Welt (474)
20. Das Veilchen (476)
21. Zur Eröffnung der ⚌. „Zerfließet heut', geliebte Brüder“, m. Chor u. Orgelbegl. (483)
22. Dreiſtimmiger Chorgeſang mit Orgelbegl. „Ihr, unſre neuen Leiter“ (484)
23. Lied der Freiheit (506)
24. Die Alte (517)
25. Die Verſchweigung (518)
26. Lied der Trennung (519)
27. Als Luiſe die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte (520)
28. Abendempfindung (523)
29. An Chloë (524)
30. Des kleinen Friedrich Geburtstag (529)
31. Das Traumbild (530)
32. Die kleine Spinnerin (531)
33. „Un moto di gioja“ m. Orcheſterbegl. (579)
34. Sehnſucht nach dem Frühling (596)
35. Im Frühlingsanfang (597)
36. Das Kinderſpiel (598)
37. Die ihr des Unermeßlichen (619)

2. Abt. Kanons

38. Ach, zu kurz iſt unſers Lebens Lauf. F. 4 Sgſt. (228)
39. Sie iſt dahin. F. 3 Sgſt. (229)
40. Selig, ſelig alle. F. 2 Sgſt. (230)
41. Laßt froh uns ſein. L. m. i. a. F. 6 Sgſt. (231)
42. Wer nicht liebt Wein und Weiber. Lieber Freiſtädtler, lieber Gaulimauli. F. 4 Sgſt. (232)
43. Nichts labt mich mehr als Wein. L. m. d. a. r. ſ. F. 3 Sgſt. (233)
44. Eſſen, Trinken, das erhält. Bei der Hitz im Sommer eß' ich. F. 3 Sgſt. (234)
45. Laßt uns ziehn. F. 6 Sgſt. (347)
46. V'amo di core teneramente. F. 3 Chöre zu je 4 Sgſt. (348)
47. Heiterkeit und leichtes Blut. F. 2 Sopr. und Ten. (507)
48. Auf das Wohl aller Freunde. F. 3 Sgſt. (508)
49. Alleluja. F. 4 Sgſt. (553)
50. Ave Maria. F. 4 Sgſt. (554)
51. Lacrimoso son io. Ach, zum Jammer bin ich. F. 4 Sgſt. (555)
52. Grechtelts enk. Alles Fleiſch. F. 4 Sgſt. (556)
53. Nascoso è il mio sol. F. 4 Sgſt. (557)
54. Gehn wir in Prater, gehn wir in d'Hetz. Alles iſt eitel. F. 4 Sgſt. (558)
55. Difficile lectu mihi Mars. F. 3 Sgſt. (559)
56. O du eſelhafter Martin. F. 4 Sgſt. (560)
57. Bona nox, biſt a rechter Ox. F. 4 Sgſt. (561)
58. Caro, bell'idol mio. F. 3 Sgſt. (562)

Inſtrumentalmuſik

Serie 8 Sinfonien

1. Sinfonie Es 4/4 (16)
2. Sinfonie B 4/4 (17)
3. Sinfonie D 4/4 (19)
4. Sinfonie B 4/4 (22)
5. Sinfonie F 4/4 (43)
6. Sinfonie D 4/4 (45)
7. Sinfonie D 3/4 (48)
8. Sinfonie C 4/4 (73)
9. Sinfonie G 4/4 (74)
10. Sinfonie D 4/4 (84)
11. Sinfonie G 3/4 (110)
12. Sinfonie F 3/4 (112)
13. Sinfonie A 4/4 (114)
14. Sinfonie G 3/4 (124)

15. Sinfonie C ¾ (128)
16. Sinfonie G ¼ (129)
17. Sinfonie F ¼ (130)
18. Sinfonie Es ¼ (132)
19. Sinfonie D ¼ (133)
20. Sinfonie A ¾ (134)
21. Sinfonie C ¼ (162)
22. Sinfonie D ¼ (181)
23. Sinfonie B ¼ (182)
24. Sinfonie G moll ¼ (183)
25. Sinfonie Es ¼ (184)
26. Sinfonie G ¾ (199)
27. Sinfonie C ¾ (200)
28. Sinfonie A ¼ (201)
29. Sinfonie D ¾ (202)
30. Sinfonie (Pariser) D ¼ (297)
31. Sinfonie G ¼ (318)
32. Sinfonie B ¾ (319)
33. Sinfonie C ¼ (338)
34. Sinfonie (Neue Haffner-) D ¼ (385)
35. Sinfonie C ¾ (425)
36. Sinfonie D ¼ (504)
37. Sinfonie Es ¼ (543)
38. Sinfonie G moll ¼ (550)
39. Sinfonie (Jupiter-) C ¼ (551)

Serie 9 Cassationen, Serenaden, Divertimenti

1. Cassation f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. G ²/₄ (63)
2. Cassation f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. B ²/₄ (99)
3. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. D ¼ (100)
4. Serenade f. 2 Viol. u. B., 2 Ob., 2 Hörn., Fl., Fag. F ¼ (101)
5. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. u. 2 Tromp. D ¼ (185)
6. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 1 Fl., Fag., 2 Hörn. u. 2 Tromp. D ¼ (203)
7. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., Fag. u. 2 Tromp. D ¼ (204)
8. Serenade f. 2 Prinzipal-Viol., Viola, Kontrab.; ferner 2 Viol., Viola, Violincell u. Pk. D ²/₄ (239)
9. Serenade (Haffner-) f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. u. 2 Tromp. D ¼ (250)
10. Notturno 4mal 2 Viol., Viola, B. u. 2 Hörn. D ¾ (286)
11. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn., 2 Tromp. u. Pk. D ¼ (320)
12. Serenade f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Bassetthörn., 4 Waldhörn., 2 Fag., Kontrab. B ¼ (361)
13. Serenade f. 2 Klar., 2 Hörn. u. 2 Fag. Es ¼ (375)
14. Serenade f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Hörn. u. 2 Fag. C moll ¼ (388)
15. Divertimento f. 2 Viol., Viola, B., 2 Klar., 2 Hörn. Es ¼ (113)
16. Divertimento f. 2 Viol., Viola, B., Fl., Ob., Fag. u. 4 Hörn. D ¼ (131)
17. Divertimento f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Hörn., 2 Hörn. u. 2 Fag. Es ¼ (166)
18. Divertimento f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Hörn., 2 Hörn. u. 2 Fag. B ¾ (186)
19. Divertimento f. 2 Fl., 5 Tromp. u. 4 Pk. C ¼ (187)
20. Divertimento f. 2 Fl., 5 Tromp. u. 4 Pk. C ¾ (188)
21. Divertimento f. Viol., Viola, Fag., 2 Hörn. u. B. D ¼ (205)
22. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. F ¼ (213)
23. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. B ¾ (240)
24. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. F ¼ (247)
25. Divertimento f. 2 Viol., Viola, Ob., 2 Hörn. u. B. D ¼ (251)
26. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. Es ⁶/₈ (252)
27. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. F ¾ (253)
28. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. B ¼ (270)
29. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. B ¾ (287)
30. Divertimento f. 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn. Es ¾ (289)
31. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. D ¼ (334)

Digitized by Google

Serie 10 Märſche, Sinfonie-Sätze und kleinere Stücke für Orcheſter und einzelne Inſtrumente

1. Marſch D 2/4 (189)
2. Marſch C 2/4 (214)
3. Marſch D 4/4 (215)
4. Marſch D 2/4 (237)
5. Marſch F 2/4 (248)
6. Marſch D 4/4 (249)
7. Marſch D 2/4 (290)
8. 2 Märſche D 4/4, D 2/4 (335)
9. 3 Märſche C 4/4, D 4/4, C 4/4 (408)
10. Allegro D 3/8 (121)
11. Menuett C 3/4 (409)
12. Maureriſche Trauermuſik C moll 4/4 (477)
13. Ein muſikal. Spaß F 4/4 (522)
14. Sonate f. Fag. u. Violoncell B 4/4 (292)
15. Adagio f. 2 Baſſetthörn. u. Fag. F 4/4 (410)
16. Adagio f. 2 Klar. u. 3 Baſſetthörn. B 3/4 (411)
17. Adagio f. Harmonika C 4/4 (356)
18. Adagio u. Rondo f. Harmonika, Fl., Ob., Viola u. Violoncell C-moll 6/8 (617)
19. Phantaſie f. eine Orgelwalze F-moll 4/4 (608)
20. Andante f. eine Walze F 3/4 (616)
21. Marſch D 4/4 (445)

Serie 11 Tanzmuſik für Orcheſter

1. 12 Menuetts (568)
2. 12 Menuetts (585)
3. 6 Menuetts (599)
4. 4 Menuetts (601)
5. 2 Menuetts (604)
6. 6 deutſche Tänze (509)
7. 6 deutſche Tänze (536)
8. 6 deutſche Tänze (567)
9. 6 deutſche Tänze (571)
10. 12 deutſche Tänze (586)
11. 6 deutſche Tänze (600)
12. 4 deutſche Tänze (602)
13. 3 deutſche Tänze (605)
14. Contretanz (123)
15. 4 Contretänze (267)
16. 5 Menuetts (461)
17. 6 Contretänze (462)
18. 2 Menuetts (463)
19. Contretanz [La bataille] (535)
20. Contretanz „Der Sieg vom Helden Coburg“ (587)
21. 2 Contretänze (603)
22. 5 Contretänze (609)
23. Contretanz „Les filles malicieuses“ (610)

Serie 12 Konzerte für ein Saiten- oder Blasinſtrument und Orcheſter

1. Konzert f. Violine B 4/4 (207)
2. Konzert f. Violine D 4/4 (211)
3. Konzert f. Violine G 4/4 (216)
4. Konzert f. Violine D 4/4 (218)
5. Konzert f. Violine A 4/4 (219)
6. Adagio f. Violine E 4/4 (261)
7. Rondo f. Violine B 6/8 (269)
8. Rondo f. Violine C 2/4 (373)
9. Concertone f. 2 Solo-Violinen C 4/4 (190)
10. Concertante Sinfonie f. Violine u. Viola Es 4/4 (364)
11. Konzert f. Fagott B 4/4 (191)
12. Konzert f. Flöte u. Harfe C 4/4 (299)
13. Konzert f. Flöte G 4/4 (313)
14. Konzert f. Flöte D 4/4 (314)
15. Andante f. Flöte C 2/4 (315))
16. Konzert f. Horn D 4/4 (412)
17. Konzert f. Horn Es 4/4 (417)
18. Konzert f. Horn Es 4/4 (447)
19. Konzert f. Horn Es 4/4 (495)
20. Konzert f. Klarinette A 4/4 (622)

Serie 13 Streich-Quintette

1. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell B 4/4 (174)
2. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell C moll 4/4 (406)
3. Quintett f. Violine, 2 Violen, Horn, Violoncell Es 4/4 (407)
4. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell C 4/4 (515)

5. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell G moll 4/4 (516)
6. Quintett f. Klar., 2 Violinen, Viola, Violoncell A 4/4 (581)
7. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell D 3/4 (593)
8. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell Es 6/8 (614)
9. Eine kleine Nachtmuſik f. 2 Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß G 4/4 (525)

Serie 14 Streich-Quartette

1. Quartett G 3/4 (80)
2. Quartett D 4/4 (155)
3. Quartett G 3/8 (156)
4. Quartett C 4/4 (157)
5. Quartett F 3/4 (158)
6. Quartett B 4/4 (159)
7. Quartett Es 4/4 (160)
8. Quartett F 4/4 (168)
9. Quartett A 3/4 (169)
10. Quartett C 3/4 (170)
11. Quartett Es 4/4 (171)
12. Quartett B 3/4 (172)
13. Quartett D moll 4/4 (173)
14. Quartett G 4/4 (387)
15. Quartett D moll 4/4 (421)
16. Quartett Es 4/4 (428)
17. Quartett B 6/8 (458)
18. Quartett A 3/4 (464)
19. Quartett C 3/4 (465)
20. Quartett D 4/4 (499)
21. Quartett D 4/4 (575)
22. Quartett B 3/4 (589)
23. Quartett F 4/4 (590)
24. Divertimento D 4/4 (136)
25. Divertimento B 3/4 (137)
26. Divertimento F 4/4 (138)
27. Adagio u. Fuge C moll 3/4 (546)
28. Quartett f. Flöte, Violine, Viola u. Violoncell D 4/4 (285)
29. Quartett f. Flöte, Violine, Viola u. Violoncell A 4/4 (298)
30. Quartett f. Ob., Violine, Viola u. Violoncell F 4/4 (370)

Serie 15 Streich-Duos und -Trio

1. Duo f. Violine u. Viola G 4/4 (423)
2. Duo f. Violine u. Viola B 4/4 (424)
3. Divertimento f. Violine, Viola u. Violoncell Es 4/4 (563)

Serie 16 Klavierkonzerte

1. Konzert F 4/4 (37)
2. Konzert B 4/4 (39)
3. Konzert D 4/4 (40)
4. Konzert G 3/4 (41)
5. Konzert D 4/4 (175)
6. Konzert B 4/4 (238)
7. Konzert f. 3 Klaviere F 4/4 (242)
8. Konzert C 4/4 (246)
9. Konzert Es 4/4 (271)
10. Konzert f. 2 Klaviere Es 4/4 (365)
11. Konzert F 3/4 (413)
12. Konzert A 4/4 (414)
13. Konzert C 4/4 (415)
14. Konzert Es 3/4 (449)
15. Konzert B 4/4 (450)
16. Konzert D 4/4 (451)
17. Konzert G 4/4 (453)
18. Konzert B 4/4 (456)
19. Konzert F 4/4 (459)
20. Konzert D moll 4/4 (466)
21. Konzert C 4/4 (467)
22. Konzert Es 4/4 (482)
23. Konzert A 4/4 (488)
24. Konzert C moll 3/4 (491)
25. Konzert C 4/4 (503)
26. Konzert D 4/4 (537)
27. Konzert B 4/4 (595)
28. Rondo D 2/4 (382)

Serie 17 Klavier-Quintett, -Quartette, -Trios

1. Quintett f. Klav., Ob., Klar., Horn u. Fag. Es 4/4 (452)
2. Quartett f. Klav., Violine, Viola u. Violoncell G moll 4/4 (478)
3. Quartett f. Klav., Violine, Viola u. Violoncell Es 4/4 (493)
4. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell B 3/4 (254)

5. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell Dmoll 4/4 (442)
6. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell G 4/4 (496)
7. Trio f. Klav., Klar. u. Viola Es 6/8 (498)
8. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell B 4/4 (502)
9. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell E 3/4 (542)
10. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell C 4/4 (548)
11. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell G 4/4 (564)

Serie 18 Sonaten und Variationen für Klavier und Violine

1. Sonate C 4/4 (6)
2. Sonate D 3/4 (7)
3. Sonate B 4/4 (8)
4. Sonate G 4/4 (9)
5. Sonate B 4/4 (10)
6. Sonate G 3/4 (11)
7. Sonate A 4/4 (12)
8. Sonate F 2/4 (13)
9. Sonate C 4/4 (14)
10. Sonate B 3/4 (15)
11. Sonate Es 3/4 (26)
12. Sonate G 2/4 (27)
13. Sonate C 4/4 (28)
14. Sonate D 4/4 (29)
15. Sonate F 4/4 (30)
16. Sonate B 4/4 (31)
17. Sonate C 4/4 (296)
18. Sonate G 4/4 (301)
19. Sonate Es 3/4 (302)
20. Sonate C 4/4 (303)
21. Sonate Emoll 4/4 (304)
22. Sonate A 6/8 (305)
23. Sonate D 4/4 (306)
24. Allegro B 4/4 (372)
25. Sonate F 4/4 (376)
26. Sonate F 4/4 (377)
27. Sonate B 4/4 (378)
28. Sonate G 2/4 (379)
29. Sonate Es 4/4 (380)
30. Sonate A 3/4 (402)
31. Sonate C 4/4 (403)
32. Andante u. Allegretto C 4/4 (404)
33. Sonate B 4/4 (454)
34. Sonate Es 3/4 (481)
35. Sonate A 6/8 (526)
36. Sonate F 4/4 (547)
37. 12 Variationen über „La Bergère Silimène“ G 4/4 (359)
38. 6 Variationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant“ Gmoll 6/8 (360)

Serie 19 Sonaten und Stücke für Klavier zu vier Händen und für zwei Klaviere

1. Sonate G 3/4 (357)
2. Sonate B 4/4 (358)
3. Sonate D 4/4 (381)
4. Sonate F 3/4 (497)
5. Sonate C 4/4 (521)
6. Andante mit 5 Variationen G 2/4 (501)
7. Fuge f. 2 Klav. Cmoll 4/4 (426)
8. Sonate f. 2 Klav. D 4/4 (448)

Serie 20 Sonaten und Phantaſien für Klavier

1. Sonate C 4/4 (279)
2. Sonate F 3/4 (280)
3. Sonate B 2/4 (281)
4. Sonate Es 4/4 (282)
5. Sonate G 3/4 (283)
6. Sonate D 4/4 (284)
7. Sonate C 4/4 (309)
8. Sonate Amoll 4/4 (310)
9. Sonate D 4/4 (311)
10. Sonate C 3/4 (330)
11. Sonate A 6/8 (331)
12. Sonate F 3/4 (332)
13. Sonate B 4/4 (333)
14. Sonate Cmoll 4/4 (457)
15. Sonate C 4/4 (545)
16. Sonate B 3/4 (570)
17. Sonate D 6/8 (576)
18. Phantaſie mit einer Fuge C 4/4 (394)
19. Phantaſie Cmoll 4/4 (396)
20. Phantaſie Dmoll 4/4 (397)
21. Phantaſie Cmoll 4/4 (475)

Serie 21 Variationen für Klavier

1. 8 Variationen über ein Allegretto (24)
2. 7 Variationen über „Willem von Nassau“ (25)
3. 12 Variationen über ein Menuett von Fischer (179)
4. 6 Variationen über „Mio caro Adone“ von Salieri (180)
5. 9 Variationen über „Lison dormait“ (264)
6. 12 Variationen über „Ah, vous dirais-je, Maman“ (265)
7. 8 Variationen über den Marsch der „Mariages Samnites“ von Grétry (352)
8. 12 Variationen über „La belle Françoise“ (353)
9. 12 Variationen über „Je suis Lindor“ (354)
10. 5 Variationen über „Salve tu Domine“ von Paesiello (398)
11. 10 Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ (455)
12. 8 Variationen über „Come un agnello“ von Sarti (460)
13. 12 Variationen über ein Allegretto (500)
14. 9 Variationen über ein Menuett von Duport (573)
15. 8 Variationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ (613)

Serie 22 Kleinere Stücke für Klavier

1. Menuett u. Trio G (1)
2. Menuett F (2)
3. Menuett F (4)
4. Menuett F (5)
5. Menuett D (94)
6. Menuett D (355)
7. Rondo D 4/4 (485)
8. Rondo F 4/4 (494)
9. Rondo A moll 6/8 (511)
10. Klaviersuite C 4/4 (399)
11. Fuge G moll 4/4 (401)
12. Allegro B 2/4 (3)
13. Allegro einer Sonate G moll 3/4 (312)
14. Allegro u. Andante F 4/4 (533)
15. Andantino Es 3/4 (236)
16. Adagio H moll 4/4 (540)
17. Gigue G 6/8 (574)
18. 36 Kadenzen zu 14 Klavier-Konzerten (624)

Serie 23 Sonatensätze für Streicher und Orgel

1. Sonate Es 3/4 (67)
2. Sonate B 4/4 (68)
3. Sonate D 4/4 (69)
4. Sonate D 4/4 (144)
5. Sonate F 3/4 (145)
6. Sonate B 4/4 (212)
7. Sonate F 4/4 (224)
8. Sonate A 3/4 (225)
9. Sonate F 3/4 (244)
10. Sonate D 4/4 (245)
11. Sonate G 4/4 (274)
12. Sonate f. 2 Violinen, Violoncell, B., 2 Ob., Tromp., Pk. u. Org. C 4/4 (278)
13. Sonate C 4/4 (328)
14. Sonate f. 2 Violinen, Violoncell, B., 2 Ob., 2 Hörn., Tromp., Pk. u. Org. C 4/4 (329)
15. Sonate C 4/4 (336)

Serie 24 Supplement

Wiederaufgefundene und unvollendete Werke

1. Requiem D moll (626)
2. Sinfonie F 3/4 (75)
3. Sinfonie F 4/4 (76)
5. Sinfonie D 4/4 (95)
6. Sinfonie C 4/4 (96)
7. Sinfonie D 4/4 (97)
8. Letzter Satz einer Sinfonie C (102)
9. Letzter Satz einer Sinfonie C (120)
10. Letzter Satz einer Sinfonie D (163)
10a. Ballettmusik zur Pantomime „Les petits riens“ (Anh. 10)
12. Galimathias musicum f. Klavier u. Orch. (32)
13. 7 Menuetts f. 2 Violinen u. B. (65a)

Digitized by Google

13a. Menuett f. 2 Violinen, B., 2 Ob., 2 Hörn. (122)
14. 3 Menuetts f. 2 Violinen, B., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn., Tromp., Pk. (363)
14a. 2 Menuetts f. Violinen, Baß, Flöte, 2 Ob. u. 2 Tromp.
15. Ouverture u. 3 Contretänze f. 2 Violinen, B., Flöte, 2 Ob., 2 Fag. u. 2 Hörn., Tromp. (106)
16. 6 ländleriſche Tänze f. Orch. (606)
17. Contretanz „Il trionfo delle donne" f. Orch. (607)
18. Muſik zu einer Pantomime f. 2 Violinen, Viola, B. (446)
19a. Concertante Sinfonie f. Ob., Klar., Horn u. Fag. m. Begl. (Anh. 9)
20. Konzert f. Ob. F 4/4 (293)
21. Rondo f. Horn Es 3/4 (371)
21a. Konzert f. Klavier u. Violine D (Anh. 56)
22a. Quintett f. Klar., 2 Violinen, Viola u. Violoncell (Anh. 91)
23. Trio f. 2 Violinen u. Baß B (266)
24. Kleine Phantaſie f. Klav. C (395)
25. 2 Fugenf. Klav. Es, G moll (153, 154)
26. Erſter Satz einer Sonate f. Klav. B (400)
27. Contretanz „Das Donnerwetter" f. Orch. (534)
27a. Adagio u. Allegro f. eine Orgelwalze F moll 3/4 (594)
28. Miſſa C 4/4 (115)
29. Miſſa C moll 4/4 (427)
30. Lacrimoſa f. 4 Sgſt. u. Org. (Anh. 21)
31. „Cibavit eos" f. 4 Sgſt. u. B. (44)
32. Kyrie f. 4 Sgſt., Violine u. Org. (91)
33. Kyrie f. 4 Sgſt., 2 Violinen, Viola, Org. (116)
34. Kyrie f. 4 Sgſt. u. Org. (221)
35. Miſſa f. 4 Sgſt., 2 Violinen, 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. (337)
36a/b. Kantate „Dir Seele des Weltalls" (429)
37. L'Oca del Cairo (422)
38. Lo Sposo deluso (430)
39. Arie f. Ten. „Ah più tremar." (71)
40. Arie f. Sopr. „Der Liebe himmliſches Gefühl." (119)
41. Arie f. Sopr. „Ah spiegarti, o Dio." (178)
42. Duett f. 2 Ten. „Welch ängſtliches Beben." (389)
43. Arie f. Baß „Männer ſuchen ſtets zu naſchen." (433)
44. Terzett f. Ten. u. 2 B. „Del gran regno delle Amazoni." (434)
45. Arie f. Ten. „Müßt' ich auch durch tauſend Drachen." (435)
46. Terzett f. 2 Sopr. u. B. „Se lontan, ben mio, tu sei." (438)
47. Arie f. Sopr. „In te spero, o sposo amato." (440)
48. Arie f. Sopr. „Schon lacht der holde Frühling." (580)
48a. Arie f. Sopr. „Se ardire esperanza." (82)
49. Solfeggien f. Sopr. (393)
50. Scherzhaftes Quartett f. Sopr., 2 Ten. u. B. „Caro mio Druck und Schluck." (Anh. 5)
51. Kanon f. 4 Sgſt. (Anh. 191)
52. Kanon f. 4 Sgſt. (232)
54. Arie „Conservati fedele" f. Sopr. u. Streichinſtr. (23)
55. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell (80)
57. 6 Menuetts f. 2 Violinen, B., 2 Ob. u. 2 Tromp. (164)
58. 12 Duos f. 2 Baſſetthörn. (487)
60. Sonate f. 2 Klav. (Anh. 42)
61. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Basta vincesti" „Ah non lasciarmi, no." (486a)

Digitized by Google

D. Namenregiſter

Die Namen des Vorworts und des Anhangs ſind nicht aufgenommen.

Abel, K. Fr. 35.
Adamberger 231, 241, 259, 294.
Adlgaſſer 7, 47, 176, 189, 235.
Affliſio 50 ff.
Agujari 65.
Albani 66.
Albert 115.
Albertarelli 361, 364.
Albrechtsberger 439.
Altemps 66.
Alxinger 283.
Amalie von Preußen 28.
Amicis, Anna de 67, 92.
André 392.
Andretter 104.
Anfoſſi 103, 114, 116, 118 ff., 121, 232, 299, 311 f., 325.
Anton, Prinz von Sachſen 329.
Aprile 65, 67.
Arco 10.
Arco, Graf Karl 220 f.
Arnim, Bettina von 261.
Aſplmayr 232.
Attwood 284.
Auernhammer 192, 233, 235, 237, 242.
Auerſperg, Prinzeſſin 285.
Ayrenhoff 53, 230.

Bach, Anna Magdalena 25.
– Chriſtian 34 ff., 38 ff., 42 f., 47, 55, 58, 63, 78, 80, 95 f., 105, 108, 120, 128, 132, 145, 156 f., 175, 198, 212, 250, 252, 273, 275, 289 ff., 311 f., 338, 368, 428.
– Friedemann 242, 273.
– Phil. Em. 14, 15, 25, 41 f., 103, 108, 149, 242, 272 f., 280, 286, 289, 291, 293, 367.
– Sebaſtian 242, 263, 274 f., 276 f., 377, 419, 440.
Bagge 166.
Baglioni 56, 430.
Barberini 66.
Bariſani 10, 329.
Barrington 29, 41.
Baſſi, L. 325, 360.
Baumgarten, Gräfin 218.
Beaumarchais 178, 181, 302 ff., 305 ff., 313, 315, 321 f., 334.
Beecké, Ignaz von 103, 115, 116, 131, 132, 142, 148 f., 157, 287.
– Joh. Bapt. 116, 187.
Beethoven 116, 158, 227, 233, 271, 273, 286 f., 293, 298, 330, 375, 441.
Belmonte 67.
Benda 149, 184, 186, 197 f., 211, 232, 324.
Benucci 299, 322, 361, 389.
Berchthold zu Sonnenburg 264.
Bergopzomer 231.
Berlioz 442.
Bernasconi, Antonia 69, 241.
Bertati 332 f., 335.
Bertoni 74.
Bishop 441.
Blumauer 283, 296.
Boccherini 76.
Böhm 195, 231, 393.
Bondini 325 f., 328, 331, 360.
Bonno 51, 102, 240.
Bordoni, Fauſtina 261.
Borghi 74.
Bracciano 66.
Brahms 442.
Branca 138.
Braun, von 242, 244, 271 f.
Bretfeld 327.
Bretzner 245 ff., 250 f.
Brockmann 231.
Broſchi-Farinelli 65.
Brunetti 8, 155, 242.
Bullinger 171.
Burg 8.
Burney 77, 102.
Buſſani 322, 389.

Caldara 24, 54, 59, 60, 83, 106, 436
Cambini 170.
Campra 200.
Calſabigi 201.
Cannabich, Chriſtian 145, 147, 150, 153, 157, 177, 183 f., 186, 202.

Cannabich, Roſa 156, 160, 202.
Caratoli 51, 56.
Caribaldi 51, 56, 173.
Carlotti 64.
Carmontelle 30.
Caroline, Königin von Neapel 67.
Caſti 283.
Cavalieri, Katharina 231, 241, 252, 259, 361.
Cavalli, Fr. 72, 433.
Ceccarelli 8, 242.
Ceſti 72 f.
Chabot, Herzogin 167.
Charlotte von Mecklenburg 29.
Cherubini 426, 441.
Chiari 332.
Chigi 66.
Choiſeul, Herzog 162.
Chopin 289.
Cicognani 65.
Cignaroli 64.
Cigna-Santi 79, 93.
Cimaroſa 299, 312, 325, 380, 382.
Clemens XIV., Papſt 68, 102.
Clementi 242, 244, 286 f., 290 f., 367 ff.
Cloſſet 437 f.
Cobenzl, Graf 227, 233.
Colini 143.
Colleoni 69.
Colloredo, Graf Hieronymus, Erzbiſchof von Kalzburg 8, 9, 88, 91, 101, 102, 113, 115, 133, 136 f., 186, 190, 194, 218 ff., 221, 234 f., 242, 266, 315.
Coltellini 54, 93, 118, 201.
– C. 282, 294.
Conſoli 114.
Conti, Prinz von 32, 166.
Corilla 66.
Czernin 325.
Czernh, K. 286 f.

D'Aiguillon 166.
Dalberg, H. von 184 f.
D'Alembert 164, 226.
Danchet 200 f.
Danzi-Lebrun, Franziska 145.
Danzi, J. 145.
Da Ponte, L. 283, 301 ff., 305 ff., 308, 313, 322, 329, 331, 334 ff., 337, 346, 357, 359, 381 f., 389.
Davies 85.
Dechamp 149, 152, 156.
Deffand 163.
Denis 53, 230, 283, 296.
D'Epinay, Madame 67, 163, 167, 172, 174.
Dezède 179, 198.
Diderot 162 f., 164, 181, 185.
Dietz, Fr. W. 392.
Ditters von Dittersdorf, K. 283, 286, 300, 328 f., 374, 402 ff.
Doles, J. F. 377.
Draſil 7.
Dreßler 149.
Dürnitz 115, 130, 134, 156.
Duni 31, 165, 253, 309.
Duport 378.
Durazzo 24, 57.
Duſchek, Fr. 326, 368, 376.
Duſchek, Joſepha 117, 122, 326, 330, 364, 376, 431.
Duſſek, Franz 108.

Eberhardi 56.
Eberl 441.
Eberlin 7, 47 f., 60, 62, 83, 101, 275, 434.
Eckard 32 f., 38, 40, 46,
Eichner, Ernſt 129, 157.
Ekhoff 144, 184.
Eliſabeth, Prinzeſſin von Württemberg 235.
Eliſabeth Auguſte, Kurfürſtin 143.
Erlach, Fiſcher von 227.
Eſterhazy 285.
Eſterházy, Graf Franz 297.

Favart 57.
Fénélon 71.
Feo 74.
Ferdinand IV. von Neapel 49, 67, 71.
Ferdinand, Erzherzog 82, 86, 87.
Ferlendi 8.
Ferrandini, Giov. 70.
Ferrareſi, del Bene 380, 389.
Ferrari 8.
Fiala 142, 158.
Fioravanti 312.
Fioroni 69.
Firmian, Karl Joſ., Graf 64, 82.

Firmian, Graf L. A. von, Erzbischof von Salzburg 3, 4.
Fischer, J. Chr. 37, 131.
Fischer, Ludwig 145, 231, 241, 259, 294, 364.
Fischer, Wiener Familie 233.
Fischietti 8, 116, 189.
Forster 283.
Francavilla 67.
Franceuil, Dupin de 162.
Franz I. 22.
– Erzherzog 235.
Fränzl, Ignaz 145, 148.
Friberth 295.
Friederike von Preußen 378, 380.
Friedrich August, Kurfürst von Sachsen 376 f.
– der Große 151, 226, 230.
– Karl Joseph von Erthal 393.
– Wilhelm II. von Preußen 376, 378, 380.
Fuchs 231.
Füger 283.
Fürstenberg, Fürst 30.
Fugger 30.
Fux 45, 54, 59, 106, 271, 325.

Gabrieli, Catarina 85.
Galiani, Abbé 67.
Galli-Bibiena 325.
Gallizin, Fürst 233, 285.
Galuppi 75, 103.
Gamerra 92 ff.
Gaßmann 53, 55, 61, 63, 103, 105, 145, 302, 311, 324.
Gazzaniga 299, 325, 332, 338, 340.
Gebler 53, 102, 106, 230, 399.
Gellert 230.
Gemmingen, O. von 185.
Geoffrin 163.
Georg August, Herzog v. Mecklenburg 297.
– III. 29.
Gerl 397, 431.
Geßner, Salomon 30.
Giardini 34.
Gieseke 398 ff., 401.
Gilowsky 8.
Girelli 85.
Gluck 24, 51 f., 56, 60 f., 63, 68, 80, 95, 96, 103, 114, 132, 164 f., 167, 181 f., 186, 197, 201, 210 f., 215, 230, 232, 241, 245, 253, 259, 288, 298, 332, 338, 340, 431, 440.
Goethe 28, 141, 144, 184, 246, 258, 279, 295 f., 329, 360, 363, 378, 401, 439 ff.
– Christiane 261.
Goldoni 332 f.
Gossec 31, 165 f., 167, 170, 178, 434.
Gottlieb, N. 431.
Gottsched 57.
– Luise 261.
Grabherr 4.
Graf, Christ. Ernst 37, 40.
– Friedr. H. 139.
Gräfe 25.
Greiner 283.
Grétry 165, 167, 198, 232, 242, 309, 338, 350.
Grillparzer 225.
Grimm, Melchior 15, 28, 29, 31, 140, 163 f., 167 f., 172 ff., 176, 181, 183, 302.
Gschlat 8.
Guardasoni 325, 376.
Günther, Christian 90.
Guglielmi 74, 114, 145, 232, 299, 325.
Guines de, Herzog 167, 169, 177.
Gyrowetz 282 f., 327.

Hadik, Graf 236.
Häffelin, K. 143.
Händel 36, 43, 47, 55, 63, 148, 242, 263, 274, 276 f., 366 f., 391.
Häßler 377.
Hafeneder 7.
Haffner 117, 124.
Hagedorn 230, 363.
Hagenauer, P. Dominicus 63.
Haibel, S. 438.
Haller 230.
Hamilton 67.
Hart, Emma 67.
Haschka 283.
Hasse 25, 47, 51, 52 f., 60 f., 63, 73, 74, 80 f., 84 f., 87, 95, 101, 103, 113, 261, 434 f.
Haßler 99.
Hatzfeld 329.
Haydn, Joseph 32, 37, 40, 50, 54, 83, 89 ff., 97, 101, 103 ff., 106, 108,

123 ff., 130, 134, 156, 166, 177, 194, 230, 233, 243, 271, 278 f., 281, 283, 291, 296, 364 ff., 368 f., 372 ff., 393, 440.
— Maria Magdalena 62.
— Michael 7, 13, 46, 47 f., 62, 83, 89 f., 108, 123, 126 f., 133, 177, 190, 193, 293, 365, 373 f., 419, 434.
Heina 170 f., 177.
Heinſe 145.
Hensler 398 f.
Herder 295.
Hermes, J. T. 218.
Heufeld, 53, 102, 230, 241.
Hickl 283.
Hiller, Joh. A. 53, 57 f., 366.
Hochbrucker 32.
Hölty 363.
Hofer, Fr. 392.
— Joſepha 380, 431.
Hoffmann, L. 295, 394.
Hofmann, Leopold 103.
Holbach, Baron 163 f.
Holzbauer, Ignaz 145, 147 f., 150, 157 f., 168, 412, 431.
Honnauer 32, 40, 46,
Hummel 290.

Jacobi 363.
Jacquet 231.
Jacquin 283, 329, 361, 364.
Janitſch 142.
Jeunehomme 117, 131, 167.
Jommelli 24, 30, 31, 67, 73 ff., 81, 90, 95, 145, 245.
Joſeph II. 49, 102, 226 f., 229 ff., 231, 234, 241, 259, 284 f., 292 f., 302 f., 322 f., 331, 361, 390, 427.
Joſepha, Erzherzogin 49.

Karl VI., Kaiſer 226, 324.
— Alexander, Generalgouverneur 28.
— Eugen von Württemberg 27.
Karoline von Naſſau-Weilburg 39, 152.
Karl Theodor, Kurfürſt 27, 143 ff., 149, 202 f., 393.
Katharina II. 163.
Kaunitz, Fürſt 233 f.
Kayſer 47.
Keeß 283.
Kelly, M. 282, 286.
Kirchgeßner, M. 395.
Klein, A. 144, 145, 159, 195, 300.
Kleiſt, A. v. 430.
Klemm 53.
Klopſtock 141, 144, 230, 295.
— Meta 261.
Königsperger 47.
Körner, Chr. G. 377.
Köſtler 8.
Kozeluch, Leop. 240, 273, 282, 324, 368.
Kraft Ernſt, Fürſt von Oettingen-Wallerſtein 142.
Kreibich 102.
Kreutzer 441.
Kucharcz 332.
Kuenigl 64.

Lackenbacher 390.
Lacy, Graf 227.
La Mara 217.
Lamey, A., 143.
Lampugnani 69, 73, 75, 77.
Lang, Franz 145.
Lange, Joſ. 160, 230 f., 236.
— Luiſe ſ. Weber.
Langenmantel 139.
Laſchi 56.
Latilla 73, 75.
Laugier 103, 179.
Lebrun 145, 157.
Legrand 32.
— 203 f.
Legros 165, 167 ff., 176.
Leitgeb 97, 282, 293.
Leo 74.
Leopold, Großherzog 97.
— II. 390 f., 400, 424, 430.
Leſſing 103, 144, 184, 195 f., 206, 230, 246.
— Eva 261.
Leſzczynska, Maria 28.
Lichnowsky, Fürſt K. 284, 376.
Ligniville 66, 78.
Lindley 66.
Liſzt 29.
Lobkowitz 325.
Lodron 10.
— Gräfin 117, 125, 131, 138
Logroscino 74, 348.
Loibl 268.

Lolli, A. 128f.
– G. M. 176, 190.
– Giuſ. 360.
Lortzing 441.
Ludwig XV. 28.
– XVI. 161.
Lützow, Gräfin 131.
Lugiati 64.
Lulli 178.

Mahler, G. 441.
Majo, 67, 69, 75, 119, 145, 212, 338.
Mandini 322.
Manfredini 68.
Manſerviſi 114.
Manzuoli 34, 39, 66, 85.
Marchand 267.
Marchetti 430.
Maria Antonia Walpurgis, Kurfürſtin von Sachſen 113f.,
– Beatrice, Prinzeſſin von Eſte 82.
– Thereſia, Kaiſerin 23, 64, 82, 87, 102, 151, 225f., 227.
– Thereſia von Sachſen 331.
Marie Antoinette 23, 161, 164.
Marinelli 398, 400.
Marmontel 163.
Marſchner 441f.
Martin, Ph. J. 284.
– Vinc. 323, 329, 338, 350, 355, 380.
Martinez 283.
Martini, Padre 65, 68, 77f., 81, 83, 94, 105, 117, 133, 151, 271.
Maximilian III., Kurfürſt von Bayern 113f., 138f., 149f.
– Erzherzog 116f., 234.
Mayr 32.
Mayr, S. 442.
Mazzolà 303, 425f.,
Mechel, Chr. von 227.
Mederitſch 402.
Meißner 8.
Mendelsſohn, Moſes 269.
Mengs, R. 68.
Merck 144.
Meßmer 50, 102, 233, 241, 382.
Metaſtaſio 39, 51, 55, 65, 72, 78f., 83, 88, 92f., 121, 157, 169, 201f., 204, 218, 246, 303, 306, 364, 425f.
Meyerbeer 442.
Michel 138.
Miller, J. M. 218.
Misliveczek 68, 85, 92, 129, 138, 155.
Mölk 10.
Molière 155, 195f., 332f.
Monn 24, 54, 58.
Monſigny 31, 57f., 165, 232, 253.
Montecuculi, Graf 285.
Monteverdi 72, 213.
Morellet 163.
Morgnoni 92.
Morzin 325.
Mozart, Alois 140.
– Karl 264, 267.
– Konſtanze ſ. Weber.
– Leopold der Vater) 4ff., 20ff., 27ff., 38ff., 46ff., 55, 60, 61, 90f., 123, 127, 190, 240, 267ff., 281, 285, 329.
– Maria Anna (die Mutter) 11, 12, 15ff., 170ff., 180, 182, 191.
– Maria Anna (die Schweſter) 18ff., 192, 240, 267.
– Maria Anna Thekla, das „Bäsle" 140ff., 160, 187f.,
– Raimund 264.
– Wolfgang (Sohn) 264, 424.
Müller 395, 439.
– Maler 144.
– Wenzel 398f., 403, 441.

Nardini 31, 66, 128, 129.
Naumann, J. G. 376f.
Necker 161.
Netolitzky 325.
Neumann, L. 376f.
Niderl 102f.
Noailles 166, 175.
Nouſeul 231, 431.
Noverre 102, 114, 167, 169, 176, 195.

Pachta 325.
Paer 441.
Paeſiello 67, 74f., 145, 230, 232, 241f., 252, 282ff., 294, 299ff., 302, 309ff., 312, 319, 321, 325, 327, 338, 350, 380.
Paganelli 30, 38.
Palſy 283.
Pallavicini, Graf 65, 68.
Panzacchi 204.
Paradies, M. Th. 282.

Digitized by Google

Parhammer 50.
Parini, Giuſeppe 85.
Pepuſch 34.
Perez 73.
Pergoleſe 69, 74.
Perinet 398 f.
Perini 430.
Pertl 11.
Philidor 31, 57 f., 165.
Piccinni, Nic. 52 f., 55 ff., 58, 61, 65, 73 ff., 80, 118 ff., 138, 145, 165, 167, 173, 211, 251, 311, 340, 348.
Pichlberger 397.
Pizzini 64.
Plantania 74.
Ployer 283, 293.
Podſtatzky, Graf 49.
Pompadour, Marquiſe 28.
Ponziani 325.
Porpora, Nic. 73.
Prato 204, 206.
Puchberg, M. 379, 390 f.
Punto 167 f., 176.

Quaglio 203 f., 216.
Quantz 15.

Raaff, Anton 145, 148, 167 f., 171, 181, 204 ff., 208, 212.
Rameau 31, 164, 178, 197, 298.
Ramm 148, 151, 167, 202.
Rathgeber 47.
Raupach 46.
Rauzzini 51, 92, 97.
Raynal 163.
Rehberg 397.
Reicha 142.
Reichardt 378, 441.
Reutter 24.
Richter 284 f.
— Fr. X. 146, 183.
Riedeſel 259.
Righini 241, 302.
Risbeck 228.
Ritter, G. W. 145, 148, 167.
Rodolphe 167 ff.
Roſenberg, Graf 233, 241.
Roſetti 142.
Roſſini 441.
Rouſſeau 57, 163 f., 165, 168, 185.
Rumbeck, Gräfin 233.
Ruprecht 231, 300, 402.

Sacchini 69, 75, 426.
Sacco 231.
Sadlo 7.
Salern, Graf 138.
Sales 114.
Salieri 104, 145, 241, 258, 283, 299, 325, 329, 361, 380, 389 f., 391, 426, 429 f., 432, 439.
Salomon, J. P. 393.
Sammartini 65, 76 f., 78, 104.
Sand, George 162.
Santorini 69.
Saporiti 325, 360.
Sarti 73, 114, 281 f., 283, 288, 299 f., 309 f., 313, 321, 338, 346, 356, 427.
Sapieha von Smolensk 69.
Scarlatti, Aleſſ. 73.
— Dom. 25, 103.
— Giuſeppe 53.
Schachtner 8, 197, 200.
Schack, B. 398, 431.
Schenk 402.
Schiedenhofen 10.
Schikaneder 195 f., 397 ff., 400 f., 407 ff., 417 f., 421 f., 431 ff., 439.
Schiller 140, 263, 360, 397, 440.
Schlegel, Karoline 261.
Schlözer, A. W. 228.
Schmidt, Klamer 363.
Schobert 14, 32 f., 38 ff., 43, 46, 103, 131, 156, 178 f.
Schöpflin, D. 143.
Schrattenbach, Graf Sigismund 7.
Schröder, Fr. L. 231, 241, 299.
Schubart 8, 114, 115, 120, 142, 144, 146.
Schubert 364, 441.
Schütz 99.
Schulz, J. A. P. 69.
Schumann, R. 373.
Schweitzer 145, 150, 188.
— Fr. M. 392.
Schwingenſchuh 397.
Seeau, Graf Joſ. Anton 140, 202 f.
Serrarius 149.
Seyler 175.
Shakeſpeare 184 f., 195 f., 321, 399.
Sickingen, Graf 167.
Sigismund, Erzbiſchof von Salzburg 62 f., 88.
Silbermann 183.
Sipurtini 35.

Digitized by Google

Smith, Chr. 37.
Sonnenfels 52, 53, 230, 241.
Spagnoletta 65.
Sperontes 25, 90.
Spittler 283.
Spohr 441.
Spontini 441.
Stadler, A. 282, 380, 428, 433.
– M. 283.
St. Amans 90.
Stamitz, Joh. 146, 177, 183, 324.
Starzer 54, 103, 240, 271, 277.
Steffan 295, 324, 363.
Steigentesch 102.
Stein, J. A. 140 f.
– Nanette 140.
Stephanie, D. J. 231, 241, 245 f., 250 f., 256, 300 f., 303.
Sterkel 148, 441.
Stierle, W. 231.
Stock, Doris 377.
Stoll 396.
Storace, N. 282, 322, 364.
– St. 282, 441.
Stormont 103.
Strack 234.
Strauß, Rich. 441.
Streicher 140.
Strinasacchi 282, 294.
Strobach 325.
Suarti 92.
Süßmayr 397, 424 f., 427, 435, 437 ff., 441.
Swieten, G. v. 242, 244, 253, 271 f., 276 f., 294, 366, 373, 391, 419, 436, 439.

Taiber, Elisabeth 51.
Tanucci 67.
Tartini 76 f., 104, 128.
Tayber, A. 271.
Telemann 25.
Tenducci 34, 175.
Terradeglias 73.
Terrasson 107, 399.
Tessé, Comtesse 38.
Teyber, F. 300, 402.
– H. 300, 402.
Thorwarth 239.
Thun, Graf Joseph 325.
– Gräfin 103, 233.
Thurn und Taxis, Graf Joh. Bapt. 6.
Tibaldi 51, 85.
Todeschi 64.
Toeschi 145, 157.
Törring 195.
Tozzi 114.
Traetta 24, 54, 73, 75, 81, 95, 119, 145, 210, 212, 252, 325, 332.
Trattner 228, 230, 233 f., 273.
Tuma 54, 59, 324.
Turgot 161.

Ulbrich 232, 402.
Umlauff 231 f., 241, 251, 253, 258, 402.
Unger 114.

Valesi 204.
Valotti 70.
Varesco 200 ff., 203, 300, 303.
Vento 34.
Verschaffelt 144.
Victoire, Prinzessin von Frankreich 38.
Villeneuve 380.
Vinci, Leon. 73, 74.
Visconti, Quirino 66.
Vogler, Abt 145, 147 f., 287.
Voltaire 143, 144, 162, 173.

Wagenseil 23, 24, 25, 32, 35, 54, 58, 108, 289 f.
Wagner, Rich. 441 f.
Waldstädten, Baronin 240.
Walsegg, Graf 424.
Wanhal 103, 282 f., 324.
Watteau 178.
Weber, C. M. von 152, 293.
– Fr. A. 152.
– Fridolin 152, 175, 195, 236.
– Josepha 152.
– Konstanze 152, 160, 237 ff., 240, 254, 261 ff., 264 ff., 267 f., 275 f., 379, 390, 424, 432 f., 435, 438 f.
– Luise 152 f., 155 f., 158 ff., 170, 174, 186 f., 202, 231, 236 f., 242, 263, 266, 294, 361, 364.
– Maria Cäcilie 222, 236 f., 239, 266.
Weidmann 231.
Weiskern 57.
Weiße, Chr. F. 57, 295 f.
Wendling, Auguste 145.
– Dorothea 145, 204.
– Elisabeth 204.

Digitized by Google

Wendling, Joh. Bapt. 145, 148 f., 151, 157, 167, 202.
Wetzlar von Plankenſtern 264.
Wicka 10.
Wieland 139, 144, 145, 150, 245, 398.
Wildburg 397.
Winckelmann 65, 66.
Winter, Felix 8.
— Peter 238, 441.
Witt 441.
Woczitka 104, 138.
Wölfl 290, 441.
Wolfeck, Graf 140.
Wranitzky 398, 402.

Zach 104.
Zeil, Ferdinand von 113.
Zelenka 324.
Zeno 51.
Zichy, Graf 233.
Ziegenhagen 397.
Zinzendorf, Graf 389.